2
ISPETTORE MONUMENTI E SC...
AQUILA
MANUALI HOEPLI
MELANI
ARCHITETTURA ITALIANA
II.
Architettura Medievale
del Rinascimento,
dei Cinquecento, del Seicento,
del Settecento, e Moderna
Seconda edizione
interamente rifusa
SERIE ARTISTICA

MANUALI HOEPLI

ARCHITETTURA ITALIANA

PARTE SECONDA:

ARCHITETTURA MEDIEVALE, DEL RINASCIMENTO, DEL CINQUECENTO, DEL SEICENTO, DEL SETTECENTO E MODERNA.

DELL' ARCHITETTO

ALFREDO MELANI

Prof. alla Scuola Super. d'Arte applicata all' Industria in Milano.

CON 35 TAVOLE E 50 FIGURE INTERCALATE NEL TESTO.

Seconda edizione totalmente rifusa.

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAJO DELLA REAL CASA

MILANO

NAPOLI | PISA

1887

INDICE DEL TESTO

CAPITOLO QUARTO.

CAPITOLO QUINTO.

CAPITOLO SESTO.

CAPITOLO SETTIMO.

INDICE DELLE INCISIONI

BIBLIOGRAFIA[1]

BAYET, *L'art bizantine.* Parigi, 1884.

BOITO, *L'Architettura del medio evo in Italia.* Milano, 1880.

BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien.* Seconda ediz. Stuttgart, 1878.

BURCKHARDT E BODE, *Der Cicerone.* Lipsia, 5ª ediz.

BUNSEN, *Les Basiliques chrétiennes de Rome.* 1872.

CANINA, *Ricerche sull'architettura più propria dei templi cristiani.* Roma, 1843.

CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Byzantins.* Paris, 1882.

CICOGNARA, *Le fabbriche più cospicue di Venezia.* Venezia, 1815-20.

DARTEIN, *Étude sur l'architecture lombarde.* 1865-82.

DE GEYMÜLLER, *Les projets primitifs pour Saint Pierre, ecc.* Parigi, 1875-76.

— *Raffaello studiato come architetto.* Milano, 1884.

DE GEYMÜLLER E WIDMANN, *Die Architektur der Renaissance in Toscana* Pubblic. della Società San Giorgio fatta sotto la direzione del barone De Geymüller e di A. Widmann con testo del Geymüller. (È in corso di stampa.)

---

[1] Tutti i libri notati nella presente bibliografia e nel corso del volumetto si trovano vendibili alla Libreria editrice di Ulrico Hoepli in Milano.

De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana.* 1866-77.
— *Bollettino di Archeologia cristiana.* Roma.
D'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti.* Prato, 1826.
Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne.* Parigi, 1845.
Diehl, *Ravenne.* Paris, 1886.
De Luynes, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale.* Paris, 1844.
Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni fino alla fine del secolo XVI.* Palermo, 1861.
Filangeri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane.* Napoli. (In corso di pubblicazione.)
Friken A., *Le Catacombe romane e i monumenti dell'arte cristiana.* 1872-1885.
Gailhabaud,[1] *L'Architecture de V au XVII siècle et les arts qui en dépendent.* Parigi, 1869-72.
— *Monuments anciens et modernes.* Parigi, 1850.
Garrucci, *Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa.* Prato, 1872-80.
Gebhart, *Les origines de la Renaissance en Italie.* Parigi, 1879.
Gerbet, *Rome chrétienne.*[2] Parigi, 1844.
Gravina, *Il Duomo di Monreale.* Palermo, 1860.
Gregorovius, *Storia di Roma nel medio evo.* Venezia, 1872-76.
Gruner's, *Terra-cotta Architecture of north Italy.* 1865.

[1] I libri del Gailhabaud sono raccomandabili specialmente per le bellissime tavole. Le tavole colorite peraltro non corrispondono sempre alla verità.

[2] Questo libro s' indica specialmente a chi vuole aver notizie su la disposizione delle basiliche cristiane e le fregiature che l' ornano.

HETTNER H., *Italienische Studien zur Geschichte der Renaissance.* Braunschweig, 1879.

JANITSCHEK, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst.* Stoccarda, 1879.

KRAUS, *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anf.*

KUGLER, *Geschichte der Baukunst.* Stoccarda, 1858.

LASPEYRES, *Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien.* Stoccarda, 1882.

LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics de la ville de Rome.* Parigi, 1868.

— *Le Vatican et la basilique de St. Pierre de Rome.* Parigi, 1882.

MARCHI, *Monumenti delle arti cristiane primitive.* 1844.

MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes.* Parigi, 1865.

MESSMER, *Ueber den Ursprung der Basiliken.* Lipsia, 1858.

MAZZANTI R. E E., DEL LUNGO, BERTI E JODOCO DEL BADIA, *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze.* Firenze, 1876 e seg.

MÜNTZ, *Étude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes* (nuova ediz.). Parigi, 1886.

— *Les Arts à la cour des Papes.* 1878-82.

— *Les précurseurs de la Renaissance.* Parigi, 1882.

— *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Parigi, 1885.

PIPER, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst.* Weimar, 1851.

QUAST, *Die Altchristlichen Bauwerke von Ravenna.* 1842.

RICCI, *Storia dell'architettura in Italia.* Modena, 1857.

RICHA, *Chiese fiorentine.* Firenze, 1754-62.

RIO, *De l'Art chrétien*, Parigi, 1861.

ROHAULT DE FLEURY, *La Toscane au moyen âge.* Parigi.

SALAZARO, *Studi sui monumenti dell' arte meridionale dal IV al XIII secolo.* 1871-83.

SCHULZ, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süd-Italien.* 1844.

SELVATICO, *Dell'Architettura e Scultura in Venezia.* Venezia, 1847.

— *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica.* Milano.

STARK, *Handbuch der Archeologie der Kunst.* Lipsia, 1878.

TACCANI, *Storia dell'architettura in Europa.* Milano, 1855.

TEXIER, *L'Architecture bizantine ou Recueil des Monuments des premiers temps.* Londra, 1864.

UNGER, *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte.* Vienna, 1878.

VERDIER E CATTOIS, *L' Architettura civile e domestica nel medio evo, ecc.* Venezia, 1866.[1]

VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI au XVI siècle.* Parigi, 1875.

ZESTERMANN, *Die antiken und die christlichen Basiliken.* Lipsia, 1847.[2]

[1] È la traduzione dell' originale francese.

[2] L'Autore medesimo ne fece una traduzione latina.

IL MEDIOEVO.

CAPITOLO PRIMO.

DELL'ARCHITETTURA ROMANZA.

Osservazioni generali.

Caduta Roma pagana che aveva dominato il mondo colla forza delle armi, sorse Roma cristiana che doveva dominarlo colla forza della coscienza. Una rivoluzione sociale apportò la nova fede; — la rivoluzione capitale della storia del mondo — scrive E. Renan nel *Jésus.* [1] Poichè nelle dottrine di Gesù Cristo oltre al rivolgimento religioso vi era quello di tutta la vita civile. La famiglia dei seguaci di Gesù fu in origine perseguitata; per ciò i suoi primi templi — ma che templi? — i suoi primi luoghi di ritrovo furono nascosti e modesti in quella guisa che si confacevano al novo culto che sdegnava le pompe del politeismo e precorreva il pensiero moderno basato nella diffusione delle idee che accomunano interessi ed aspirazioni. La civiltà romana mancò della principale tra le condizioni di stabilità; fu me-

[1] Cap. pr.: pag. 1.

ravigliosa per la sua forza di accentramento ma mancò affatto di generosità; perciò si trovò schiacciata dal proprio peso dopochè il Cristianesimo ebbe detto la prima parola sulla solidarietà dei popoli.

Il Cristianesimo stato odiato e proscritto entrò in una fase più quieta quando Costantino si fece cristiano. Egli aveva trasferito la sede dell'impero a Bisanzio e di qui dominava i contrasti dell'occidente e favoriva il trionfo dei nuovi ideali. Al principio del IV secolo il Cristianesimo era la religione dello Stato e l'arte cristiana escita dai nascondigli, avea già intraveduto qual carattere dovevano avere i suoi templi. Non credasi per questo che durante i primi trecent' anni, circa, del Cristianesimo l' arte abbia preoccupato la mente dei Padri della Chiesa; perchè in generale questi nei loro scritti non si interessano di arti plastiche che per combattere la idolatria. [1]

L'arte pagana nelle curie, negli anfiteatri, nelle terme, nei palazzi volle essere una continua gloria della bellezza corporea; l'arte cristiana voleva essere invece un continuo e vivo trionfo dell'anima sul corpo. Non c' è da meravigliarsi, se i primi cristiani, appena poterono esercitare il loro culto liberamente, attesero con grande interesse alla distruzione di templi e idoli pagani: — i cristiani volevano che fosser dimenticati per sempre gli iddii dell'Olimpo. Se il pensiero per loro era giusto, metterlo a effetto non era facile.

---

[1] Cfr. Pipier, *Einleitung in die monumentale Theologie*, 1867, pag. 75 e segg.

In questo periodo nel quale l'ascetismo dominava terribile e l'anima era pronta alle violenze e agli avvilimenti, i primi cristiani consideravano il corpo umano indegno di essere rappresentato dall'arte. Evidentemente era la reazione contro il paganesimo lubrico e carnale che ispirava tali eccessi, erano i deliri degli asceti che rispettavano alla lettera il precetto di San Giustino, di San Basilio, di San Cirillo che diceva « del bello si compiace soltanto l'avversario d'ogni bene » Con queste opinioni era impossibile che l'arte potesse fiorire; e difatti da Costantino fino al milleduecento la scoltura, che fu l'arte prima a liberarsi dall'arcaismo, ebbe un periodo di vita assai tristo.

L'arte cristiana impotente a esprimere con forme proprie i misteri del suo culto dovette spesso ricorrere alle forme pagane; tale influenza antica si fece sentire lungamente, sopratutto nella decorazione. Il Le Blant[1] che aveva constatato nelle inscrizioni la ripetizione di certe formole d'origine pagana rilevò l'istesse tendenze nelle sculture d'ornamenti: — il Le Blant avrebbe potuto osservare quelle tendenze anche nelle pitture.[2]

Naturale, l'arte cristiana non poteva continuare lungamente a vivere degli ultimi sintomi della vita altrui. Una dottrina giovane piena di entusiasmo doveva trovare forme proprie per esprimere le sue aspirazioni. Chè non solo nelle parti-

---

[1] *Études sur les sarcophs. chrétiens antiq.*, ecc. 1878, pag. 26.

[2] Cfr. Melani, *Manuale di pittura italiana,* parte I, pag. 107 e segg. U. Hoepli. edit.

colarità, l'arte cristiana primitiva scultorica e pittorica si giovò dell'arte dei pagani, ma dovette imitarla perfino nella distribuzione dei suoi templi. Notiamo però che mentre il culto pagano aveva inalzato all'esterno ampi peristili da dove i fedeli assistevano alle funzioni religiose, essendo permesso soltanto ai sacerdoti di entrare nella cella consacrata, il culto cristiano invece doveva inalzare delle navate spaziose, perchè i seguaci di Cristo si raccogliessero ivi a pregare lungi dal rumore e dalla luce allegra del di fuori. Non ha torto il Kraus, a dire che rispetto all'antichità delle costruzioni ecclesiastiche di Roma dobbiamo discendere nelle catacombe e trarre la luce da quelle profondità. [1]

Le Catacombe. — Furono i sepolcri e i luoghi di ritrovo dei primi cristiani. Nel secolo scorso qualcuno disse che le catacombe erano cimiteri comuni alla povera gente di qualsivoglia culto: opinione errata che studi recenti [2] hanno destituita d'ogni fondamento. È tanto tempo che si lavora intorno le catacombe, si sono scavati migliaia di sepolcri, non uno pagano tra tanti.

Ma è accertato che le catacombe furono opere dei primi cristiani? Tal domanda ripetuta più

---

[1] *Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen.* Lipsia, 1873, pag. 51.

[2] De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana.* — L' uso ha stabilito che questi monumenti siano detti catacombe, ma veramente dovrebbero dirsi cimiteri. Quelle sole di S. Sebastiano sono catacombe (*Eusebio,* St. eccl. VII, 11).

volte ha dato luogo a molte discussioni. A chi affermava che i cristiani avevano scavato quei sotterranei, fu osservato se era possibile che gente povera e proscritta avesse potuto aver l'audacia di forare quel numero considerevole di sotterranei, proprio alle porte di Roma, sotto gli occhi dei persecutori. Chi dètte i denari? e la terra scavata dove si gettò?

Perciò parve più possibile che quei sotterranei fossero le antiche cave da dove i Romani avevano estratto la pozzolana e che i cristiani trovandole abbandonate se n'impadronissero e le riducessero per uso loro.

L'ultima parola sulle catacombe è stata detta recentemente da Michele De-Rossi (fratello del De-Rossi notissimo, già citato) il quale, persuaso che i cristiani si servirono d'alcune di quelle cave, provò che la maggior parte delle catacombe fu scavata da cristiani.[1]

Nelle catacombe v'è la storia del Cristianesimo primitivo, della sua vita agitata, delle sue persecuzioni.

Una visita a queste necropoli non si dimentica: la prima volta la mente si smarrisce impressionata

[1] Michele De Rossi studiando la natura del terreno nel quale sono scavati la più parte dei cimiteri romani notò che gli scavatori evitavano sistematicamente i luoghi dove era la pozzolana e lavoravano di preferenza in quelli dov'era certa pietra spugnosa e consistente. Di fronte a questa ragione non è permesso più discutere. La storia e i documenti affermano bensì che i Cristiani si appropriarono qualcuna di quelle cave abbandonate chiamate *arenariae* ma su 25 o 30 cimiteri 5 soli sono cave antiche; il resto sono lavori dei cristiani.

dalla lor vastità superiore a ogni aspettativa. Le gallerie che sboccano liberamente sulla via pubblica, le aperture destinate a dare un po' d'aria e di luce agli ipogei, appartengono a un periodo in cui i cristiani erano tollerati dalle autorità; invece le entrate scure, le vie tortuose ricordano l'epoca delle persecuzioni. In questi tempi si costruirono certe piccole cappelle per la riunione dei fedeli quando era loro impedito di celebrare francamente il culto; esse si componevano di due locali disposti in modo che pur essendo separati, da ambedue si poteva assistere alle cerimonie sacre; i due locali dividevano gli uomini dalle donne che nella chiesa primitiva stettero sempre separati. In fondo ad una delle due stanze sorgeva la sedia che dipoi si chiamò gestatoria. Di là i Santi Padri pronunziavano parole di concordia e di conforto, di là leggevano le lettere che si comunicavano le chiese; lettere ove si esprimevano dubbi, dolori, speranze avvenire; di là glorificavano il martirio e infondevano ai fedeli il coraggio di sfidar la morte per la nova religione.

Qua e là s'incontrano, in queste necropoli, pilastri e colonne ornate di fregi rozzi, di iscrizioni in greco, delle pitture di molta importanza per la storia del Cristianesimo e dell'Arte. Queste inscrizioni e queste pitture per quanto mutilate hanno una eloquenza straordinaria sulla mente di chi studia.

Le Basiliche cristiane. — All'arte delle catacombe succede quella delle basiliche e dalla costruzione delle basiliche principia timidamente

l'èra gloriosa del Cristianesimo. Diciamo timidamente perchè anche durante il regno di Costantino, che permise ai cristiani di inalzare liberamente le chiese, il Paganesimo continuò in Roma; perciò le prime chiese cristiane furono inalzate nei sobborghi o ad una certa distanza dalle mura. Dopo Costantino, l'imperatore Giuliano ristabilì i riti del paganesimo e Valentiniano, comecchè si citi fra i principi cristiani, inalzò nel Campidoglio altari alla Vittoria. Le vittime furono abbrucciate sulle are pagane fino al regno di Teodosio; il quale nel 389 scacciò i vecchi Dei dai templi che parte atterrò, e ricordando la conversione e il voto di Costantino, volle con autorità di principe, che la religione cristiana fosse la ufficiale.

Eccoci dunque alla Basilica cristiana.

Allo studioso non giunge novo questo nome: basilica. Infatti gli abbiamo parlato di basiliche discorrendogli di edifici civili di architettura romana. La basilica era la sede della giustizia umana; Cristo era considerato dai suoi seguaci il simbolo dell' eterna giustizia, perciò il suo tempio non poteva avere espressione più conveniente di quella che i Greci prima, e i Romani poi, avevano dato al tribunale tempio della giustizia terrena. Insomma i cristiani considerando che la disposizione esterna e interna delle basiliche pagane si adattava al tempio del loro culto presero le basiliche pagane per modello delle loro chiese.

Le norme apostoliche volevano che la chiesa rappresentasse la nave di S. Pietro; [1] lo spazio

[1] Const. ap. L. II, cap. 57.

di mezzo delle Basiliche offriva appunto la immagine di questa nave (*navis*); e gli spazi laterali mantenevano fra i due sessi la separazione considerata nei tempi primitivi tanto necessaria nelle chiese quanto nelle corti di giustizia. Parte della navata separata dal rimanente, mediante un tramezzo (*solea*) poteva venire occupata dai cantori che salmeggiavano le lodi del Signore e dai diaconi che leggevano le sacre carte. L'altare sul quale si celebrava il sacrificio sorgeva naturalmente all'estremità della navata, nel centro dell'area trasversale che per la sua direzione, rispetto alla navata stessa, disegnava la croce, vessillo della nova religione. A destra e a sinistra dell'altare sorsero i pulpiti (*amboni*) nei quali si leggeva l'Epistola ed il Vangelo. Il Vescovo si collocò in fondo all'emiciclo che presso i Romani servì di tribunale. Colà seduto, sur una sedia rialzata, il Vescovo poteva dominare i fedeli spartiti nelle navate. E poichè l'emiciclo era a vólta semisferica così fu detto *apside* o *abside* che in greco vuol dire appunto vólta. L'*episcopus* o il Vescovo, (del quale nome e carica dicono chiaro che il suo còmpito era di sopravvegliare quanto lo circondava) era attorniato dai preti che sedevano ove sedettero i magistrati del tribunale romano, formando quello che dipoi si disse coro.[1] L'emiciclo che i cristiani dissero greca-

[1] Vedi quello della cattedrale di Torcello a Venezia. I sedili del coro nelle chiese primitive erano fatti a gradinate come le usavano i Romani nelle sale di recitazione (*auditoria*). A Torcello vi sono ancora i gradini giranti colla curva del

mente *abside*, i pagani lo chiamarono, per l' uso cui serviva, *tribuna*. Le basiliche cristiane erano precedute da un portico (*narthex*) ad arcate rette da colonne e chiuse, negli intercoloni, con tende sospese a bastoni di ferro. In questo portico che corrisponde al pronao dei templi antichi, stavano i penitenti; i quali venivano ad ascoltare le lezioni pastorali prima di avere acquistato il diritto di assistere alla celebrazione dei misteri, dalla nave della chiesa.

I penitenti si dividevano in varie classi: lugenti, ascoltanti, prostrati, stanti, catecumeni, energumeni, ecc.

Il portico (*narthex*) venne poi ampliato e diventò un atrio, quasi appendice alla chiesa; come vedesi p. e. al S. Ambrogio a Milano. L' atrio fu ornato di piante simboliche, come: la vite, la palma, la rosa e di una o più vasche che servivano ai penitenti per lavarsi avanti d'entrare nel tempio. [1] In seguito la forma primitiva della basilica cristiana si muta. Il simbolismo ispira la idea di dare alla chiesa la forma di una croce allungata la quale non ha più a rammentare la trinità come la croce greca, ma l' immagine di Dio che spira e lo strumento del suo supplizio.

---

presbiterio, come a Grado e a Parenzo. Il Mothes (*Geschichte der Baukunst und Bildauherei Venedigs*, Vol. I, p. 29) notò questi sedili in S. Maria in Toscanella e in S. Maria di Castello a Corneto. Veramente i prebisteri di queste due chiese sono un po' diversi dal torcellano.

[1] Nelle nostre chiese la vasca del *narthex* antico è ricordata dalla pila dell' acqua santa.

L'architetto cristiano aggiunge alle tre navi una nave orizzontale che è il braccio più corto della croce: il *transsept*. Più tardi donne pie volendosi dare alla religione e ritirarsi dal mondo ispirano il *triforium* o i *matronei*, cioè le gallerie soprastanti alle navi laterali; gallerie che sul primo furono incomode e in seguito furono aggrandite e anche adornate.

L'aggiunta della nave traversa non si deve riferire a un' epoca molto distante dalla erezione delle prime basiliche, perchè fino dall' epoca di Costantino (vale a dire fino dall'origine della basilica cristiana) si trova usata qua e là; ma l'uso di questa nave diventò familiare dopo i primi tempi del Cristianesimo; poi si fece tipo caratteristico della chiesa cristiana la pianta a croce che coll'andar del tempo subì delle trasformazioni e invece che a tre si immaginò a cinque navi.

È bene notar subito che se fra poco avremo a dire: la tal basilica è *frammentaria* intendiamo significare che è composta di varie parti prese qua e là da edifici pagani diversi di importanza e d'uso. Gli architetti fino dall'epoca costantiniana, sia per incapacità sia per economia, si giovarono di quanto trovarono: capitelli, basi, cornici, fusti di colonne, per erigere le basiliche cristiane. Se avveniva che il fusto di una colonna raccolta, mettiamo, in avanzi di terme, era troppo grosso per un capitello trovato tra frammenti di un tempio alla Vittoria, poco male; l'architetto se ne serviva egualmente come se fosse stato eseguito apposta per il fusto; e lo stesso faceva in ogni

altro caso. Per la qual cosa si trovano ancora delle chiese costrutte a frammenti (si durò a costruire fino al XII sec.), e queste chiese si dicono *frammentarie.*

Parecchie basiliche romane hanno la porta principale rivolta ad occidente e l' abside ad oriente perchè si volle alludere al passo del profeta Zaccaria il quale dice che Cristo morendo rivolse lo sguardo ad oriente. Il Cahier nota [1] che le costituzioni apostoliche prescrivono tale precetto, ma che non fu sempre seguito dai costruttori, poichè col volgere del tempo si ebbe paura che mantenendo questa tradizione giudaica si venisse a mostrar troppo il legame che vi era in origine, fra il culto ebraico ed il cattolico.

Ad imitazione dei templi circolari sorti a Roma, i cristiani del quarto e quinto secolo fabbricarono in occidente anche delle chiese a pianta circolare e poligonale somiglianti al S. Sepolcro.

Ma parliamo del simbolismo e aspettiamo a dir qualche parola su alcune basiliche cristiane che in parte conservano ancora intatte le forme originali di cui si è discorso.

Il Simbolismo. — Ogni religione nel suo principio si orna di simboli; il simbolismo nella Basilica cristiana è dappertutto nelle parti architettoniche, pittoriche e scultoriche o ornative. Secondo S. Paolino le quattro colonne che nelle antiche basiliche sostenevano il ciborio dell' al-

[1] *Ann. de phil. chrêt.*, tom. XIX, pag. 352.

tare rappresentavano i quattro Evangelisti che furono le colonne della cristianità. Che ciò sia vero lo prova il fatto di vedere effigiate o le immagini o i simboli degli stessi Evangelisti in ogni ciborio antico. Spesso in ogni lato della basilica le finestre e le colonne sono sei a ricordare i giorni della creazione a cui aggiungendo l'ultimo del riposo si ottiene quel numero sette usato tanto dalla sinagoga quanto dalla chiesa, e rammentato in quella dal candelabro a sette braccia, in questa dai sette sacramenti e dalle virtù teologali e cardinali unite. Meno frequente è usato il numero cinque; più d'ogni altro ha preminenza il tre come emblema della Trinità. Anzi in oriente quando si immaginò la croce greca, vale a dire a quattro braccia eguali, si trovò modo subito di attribuirle il significato della Trinità. Ecco come: questa croce veniva formata dalla combinazione di quattro gamma; (Γγ'αμμα) e poichè la terza lettera dell'alfabeto greco esprime il numero tre così si dette alla figura composta a quel modo il nome di *gammada* (γαμμαδα) che significa trinità. Anche il nove si trova spesso come unità fondamentale dello sviluppo simbolico e costruttivo delle chiese. Per dare un esempio di questo simbolismo ci viene in mente di rivolger gli occhi alla basilica frammentaria di S. Vincenzo in Prato a Milano che ora si ristaura.

Orbene in S. Vincenzo in Prato sono nove gli archi e le colonne che sostengono il tempio, nove le finestre superiori e inferiori, nove le porte, nove gli scalini per cui si ascende all'ara, nove

gli ordini dei celesti dipinti negli scomparti del coro, nove erano gli altari. E il nove è ripetuto in ogni lato della basilica perchè numero perfetto; simbolo di maestà, di religione e di mistero.

Le porte della fronte di una basilica generalmente sono tre e corrispondono alle tre navi ma nei casi in cui le navi sono cinque, cinque per conseguenza sono le porte d'ingresso; l'ultima porta a destra è detta *guidoncenea* perchè le guide facean passar di qui i pellegrini, l'ultima a sinistra è detta del *giudizio* perchè vi passavano i cadaveri dei fedeli per essere tumulati; la porta del mezzo è detta *magna* perchè serviva all'ingresso dei sacerdoti e le altre erano le più umili perchè servivano per il pubblico: una per l'ingresso delle donne, l'altra, per quello degli uomini.

Non diciamo che la cupola significò la vólta celeste, come non ci fermiamo a discorrere su il simbolismo delle sculture e delle pitture.[1]

Ma per quanto sia evidente che gli architetti cristiani mirassero a svolgere nelle loro costruzioni un precetto simbolico, non deve credersi ciecamente alle sottilità metafisiche di taluni scrittori i quali a ogni forma sia organica sia de-

---

[1] Cfr. a tal proposito quel volumetto del Müntz *Études sur l' Histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes.* Nouv. ed. Paris, 1886 e anche la 1ª parte del nostro Manuale di Pittura e di Scoltura. Milano, 1885-86. Meglio ancora si vegga il Piper, *Mythologie und Symbolik der christhichen Kunst.* Weimar, 1851.

corativa delle chiese medioevali hanno attribuito significazione mistica.

Per esempio, alcuni eruditi tedeschi notando che le absidi di alcune chiese sono spostate dall'asse della nave di mezzo han voluto ravvisare in tal spostamento la testa piegata del Signore crocefisso. È ammissibile? O dipende, lo spostamento, da un'accidentalità costruttiva?

Qui possiamo accennare che le basiliche romane dei secoli cristiani anteriori al più rozzo medioevo erano generalmente ornate di musaici nell'abside e di affreschi e anco musaici nell'alto delle pareti della nave maggiore: nel restante erano ricoperte di marmi sovente lavorati a commesso, come ne dà un esempio, con data certa della prima metà del V secolo, G. Battista de Rossi nella sua reputatissima storia dei *Musaici delle chiese di Roma* e precisamente nella tavola della chiesa di Santa Sabina sull'Aventino. Nelle basiliche minori, dove tanto lusso di marmi non era possibile, si cercò di imitarne l'effetto col colore.

I Castelli e le Case private. — Il castello e il palazzo del medio evo esprimono l'aspro sentimento d'autorità di cui, specie il castello, è simbolo e strumento. Chiesa e castello sono tutto nell'architettura dei bassi tempi, come nella vita sociale era tutto la fede e la forza.

I castelli signorili dei più potenti vassalli consistevano in fabbriche irregolari, anguste, incomode, con poche e piccole finestre, con una o

più cinte fortificate ed un giro di fossato. La torre principale occupava per solito il centro e le piccole torri di difesa fiancheggiavano i muri. Nell'assieme di quelle massiccie costruzioni vi è il ricordo del castello romano del *Castellum;* ma più del romano il castello medioevale, è rozzo, bizzarro nella disposizione artistica e costruttiva. Nè meno bizzarro è il palazzo medioevo, la cui facciata ha sempre un'impronta grave. Le mura vigorose, le finestre sparse qua e là sulle facciate quasi sempre senza simmetria, spesso fiorite di ornamenti fin troppo minuti perchè possano intonarsi colla monotonia dei muraglioni su cui si aprono, la disposizione icnografica variata: ogni forma, ogni dimensione insomma attesta la volontà individuale e la tendenza all'isolamento, che costituiscono il sentimento istintivo del medio evo. I palazzi si distinguevano per un tal coronamento che si disse e si dice *merlatura;* la merlatura era di due specie: o rettangola o a coda di rondine e indicava la fazione politica alla quale apparteneva il proprietario del palazzo o castello. Gli esempi che daremo a suo tempo chiariranno le nostre parole.

Intorno le case comuni si può scrivere poco perchè chi le erigeva non aveva preoccupazioni artistiche; certo molte erano fatte con un sistema di poca durata.

Non importa far notare che la medesima trasformazione che subì lo stile medioevale chiesastico per le varie regioni d'Italia, la subì lo stile dei palazzi e dei castelli.

Divideremo il nostro studio sull' architettura del medio evo in due periodi: nel primo, parleremo *dell'architettura romanza*, nel secondo *dell'architettura a archi acuti;* accenneremo bensì anco all'epoca intermediaria.

Ora parleremo delle costruzioni romanze.

COSTRUZIONI RELIGIOSE.

Come i filologi chiamano filologia romanza quella che si propone di studiare la storia e le origini di quel gruppo di lingue le quali sono sorte dal latino volgare, epperò si dissero neolatine romane o romanze, così noi architetti riuniremo i vari tipi di architettura medioevale che derivano dall'architettura romana decaduta, sotto il nome collettivo di architettura *romanza* o *neolatina.* Ci siamo risolti di adottare questa denominazione perchè trovammo che è la più logica fra le tante che gli storici sono andati a pescare chissà dove.

L'architettura romanza nasce dalle forme architettoniche della decadenza romana e a poco a poco si trasforma e a Bisanzio doventa *bisantina*, e in Lombardia doventa *lombarda;* e via via da Bisanzio e dalla Lombardia si diffonde e nelle varie regioni italiane assume caratteri originali conservando però sempre il suo tipo iniziale: il romano.

La dicano in Inghilterra architettura sassone, la dicano in Germania gotica-anteriore, la dicano in Francia romanzo-normanna, romanzo-borgo-

gnone e anche romanzo-auvergnat; e la chiami il Boito, cosmatesca a Roma, e il duca Serradifalco, siculo-normanna e l'abate Gravina siculo-bisantina in Sicilia, e il Rohault de Fleury lombarda in Toscana; il fatto è che col nome *romanza* diciamo in modo relativamente preciso quello che vogliamo dire. [1] Per la qual cosa le basiliche cristiane fanno parte dell' architettura romanza; di quella primitiva sorta direttamente dall'architettura romana della decadenza.

A Roma vi sono un buon numero di chiese in questo genere. Dall'epoca di Catone a quella di Costantino le basiliche erette in Roma e in ogni città del vastissimo impero sono innumerevoli.

Fino dal IV secolo nel palazzo de' Laterani divenuto imperiale, sorgeva la Basilica Costantiniana nei predi Vaticani, la Basilica di S. Pietro negli Orti Variani, quella di S. Croce detta in Gerusalemme e presso la porta Esquilina quella di Sicinino, detta più tardi Liberiana o di S. Maria Maggiore. Fra le basiliche di Roma ve ne sono alcune assai conservate e qualcuna restaurata.

Una basilica da ricordarsi con interesse è quella

---

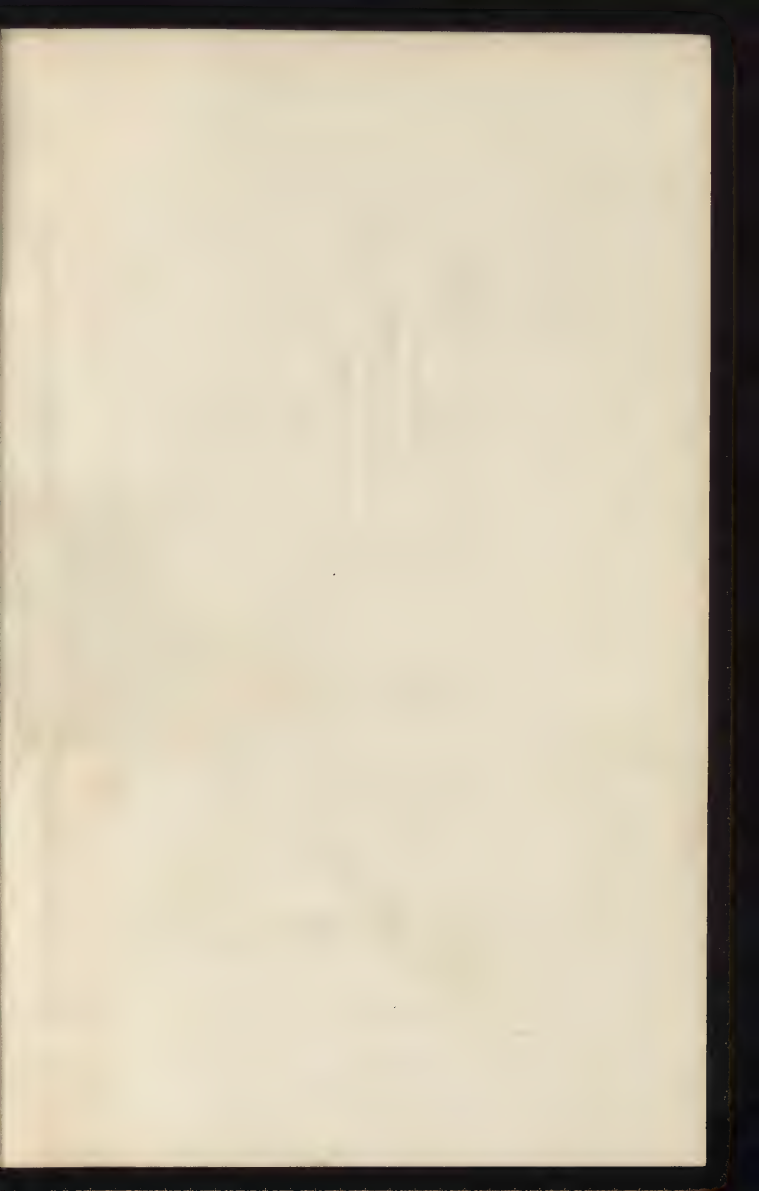
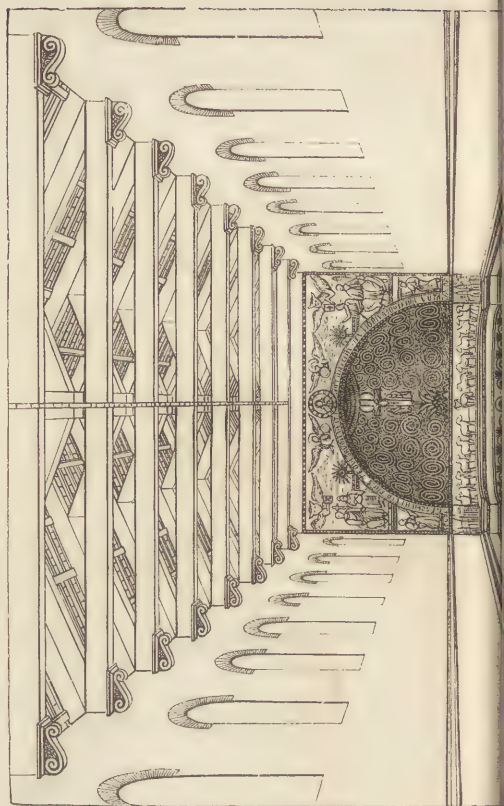
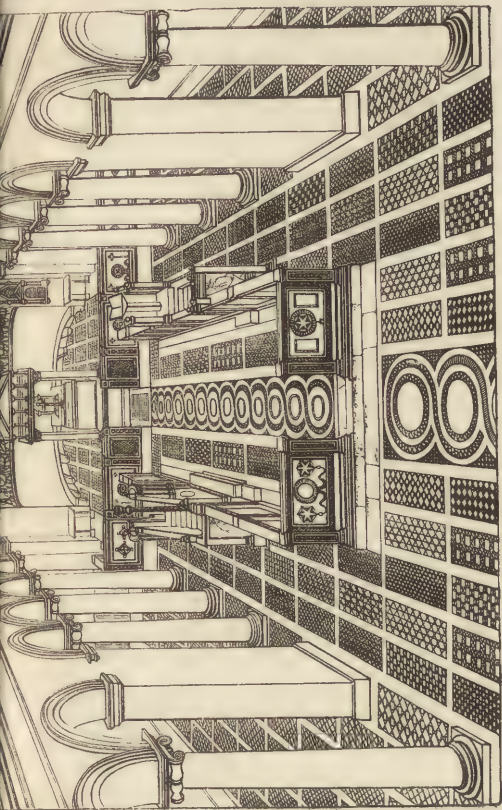
[1] Abbiamo veduto che il Vitet ha censurato in modo assai vivace nel *Journal des Savants* la denominazione romanza (*roman*) che si vuol dare anche noi all' architettura di cui ci occupiamo. Non diciamo che il Vitet abbia torto nè che lo abbia il Blanc (*Gramm. des arts du dessin* p. 268) che gli dà ragione in opposizione all'idee esposte dal Reynaud; ma a che oggi cercare un' altra voce mentre questa esprime assai bene la cosa da significarsi? L'importante sta nell' intendersi. C' intendiamo? sì; dunque basta.

di S. Giovanni in Laterano riapertasi quest'anno dopo i restauri eseguitivi assennatamente dall'archit. Vespignani per ordine dell'attuale pontefice. Leone XIII ha voluto rimettere il Laterano in quel posto d'onore che compete alla sua antica dignità di cattedrale di Roma, di prima residenza dei papi, e per cui Dante cantò entusiasticamente nel canto XXXI del *Paradiso*, strofa 34:

> Veggendo Roma e l'ardua sua opra
> Stupefaceansi quando Laterano
> Alle cose mortali andò di sopra.

Nel X secolo cadendo per vetustà la basilica, Sergio III ne intraprese un generale restauro; qui Innocenzo III, il più potente dei papi, adunò quel concilio in cui depose Ottone, intimò la quarta crociata e riformò la chiesa con Francesco d'Assisi. Ci duole di non aver potuto offrire i disegni di questa insigne basilica. Diamo invece l'interno del S. Clemente al Monte Celio dove è da studiarsi segnatamente la *solea* marmorea o *cancellum* destinata al coro dei cantori perchè vi è conservata benissimo.

Nel 1858 furono fatti alcuni scavi nel piano della basilica i quali fecero scoprire un'altra basilica sottoposta all'attuale. Sino a quel tempo si era creduto che l'edificio superiore fosse il primitivo restaurato e rinnovato in tempi posteriori; ma le scoperte del venerando P. Mulloly hanno definito esattamente l'età della chiesa superiore e rivelato l'inferiore colle sue splendide e preziose decorazioni.

L'edificio primitivo fu abbandonato per il novo

Basilica di San Clemente, Roma.

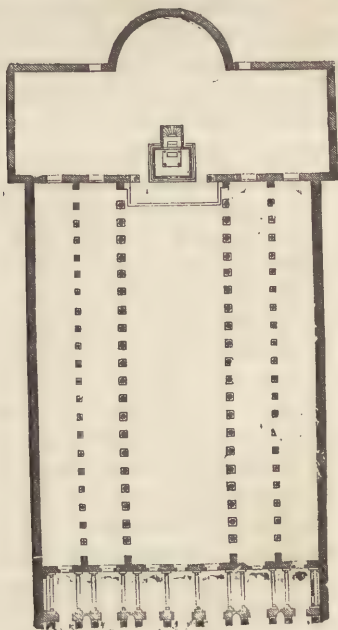
costruito a un livello più alto. A che epoca si deve la nuova basilica è dimostrato dal fatto che nel 1059 si seppelliva ancora nella chiesa inferiore e sul principio del secolo successivo fu eretta la tomba del cardinale Anastasio nel portico della basilica superiore con una iscrizione alludente al rinnovamento della chiesa.[1]

La basilica di S. Clemente è ragguardevolissima non tanto perchè è fra le più conservate di Roma, quanto per la singolarità che mostra nei capitelli delle sue colonne, nè corinti o a fiorami o ad emblemi, ma insolitamente ionici. All'esterno presenta ancora il *prothyrum* e il *narthex* frammentario fatto di colonne tolte a vari antichi edifici di marmi e di misure diverse; e all'interno ha intatte le tre navi divise da sedici colonne, la *solea* come s'è detto e il pavimento a musaico del genere denominato *alessandrino*. È interessantissimo il musaico dell'abside di questa basilica stato riprodotto benissimo dal Gruner in un'opera magnifica.[2] Se non fosse stata distrutta da un incendio, nel luglio del 1823, Roma, possederebbe un'altra basilica insigne, la più grande della cristianità: il S. Paolo extra muros che fondata, a quanto dicono le cronache, da Costantino nel 324 fu modernamente ingoffita con ornamenti d'oro a fiorami e a figure. L'incendio calcinò quasi tutta questa costruzione. Certi dischi dipinti, di gran pregio, risparmiati dall' incendio

---

[1] Cfr. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1870, pag. 129 e segg.

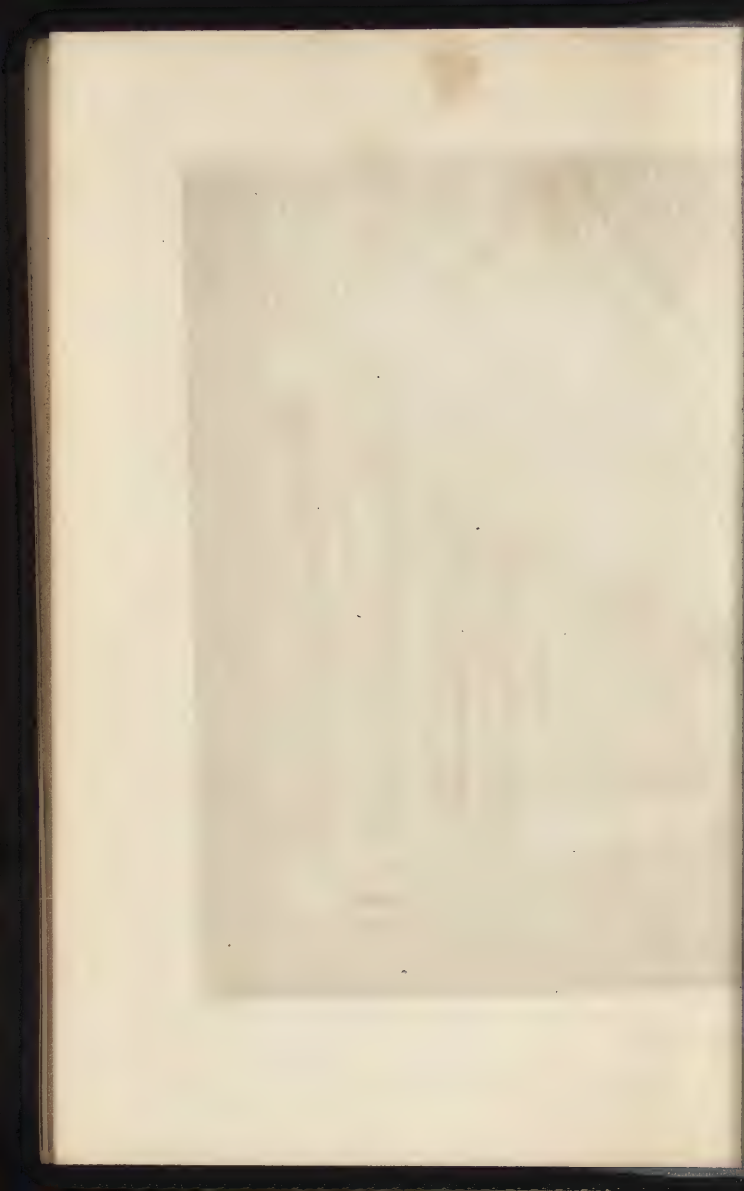
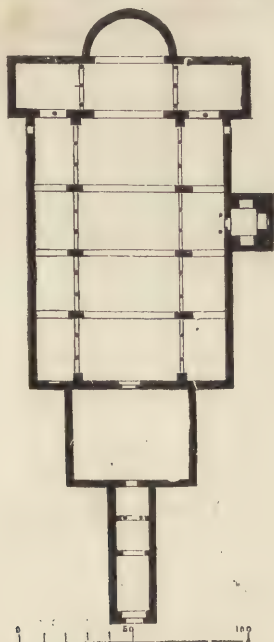
[2] Gruner, *Specimens of Ornamental Art selected from the Best Models of the Classical Epocks*, tav. 37.

ora si trovano al Museo di S. Paolo. Il Garrucci

Pianta della chiesa di S. Paolo. Roma, fuori delle mura.

li offre disegnati.[1] Noi offriamo la pianta e la veduta prospettica dell'interno della basilica quale era prima dell'incendio. Traccie notevoli della forma primitiva sussistono ancora in Sant'Agnese (VII sec.), in S. Sabina (V sec.) alterata, nella fine del cinquecento da Sisto V, in S. Prassede (IX sec.),

[1] Garrucci, *St. dell'Arte crist.* tav. 108-111.

San Paolo fuo

mura, Roma,

in S. Lorenzo fuori delle mura (VI sec.) ove fu-

Pianta della basilica di Santa Prassede. Roma.

rono fatti dei restauri al tempo di Pio IX. Questa basilica ci fa ricordare una monografia ancora inedita eseguita sotto la direzione del De-Rossi e dell'architetto Vespignani di cui vedemmo delle tavole bellissime all'Esposiz. di Torino del 1884. Traccie notevolissime sono anche in S. Maria in Cosmedin (VIII sec.), in S. Maria Maggiore (IV e V sec.), in S. Crisogono (XII sec.), in S. Maria

in Trastevere (XII sec.) (questa è a intercolonni con architravi anzichè a arcate), in S. Giorgio in Velabro (VII sec.) dove l'altare e la porta d'ingresso, non essendo stati alterati, si additano al ricercator di cose originali. Fra le chiese a pianta circolare, a Roma, è considerevole la chiesa di S. Costanza la cui pianta nell'interno ha venti metri di diametro; e è pure considerevole S. Stefano, detto rotondo dalla pianta (V sec.), e S. Giovanni in Fonte dove, dicono, Costantino venne battezzato dal papa S. Silvestro.

Intorno al mille e anche più in là, certo però innanzi d'ogni influenza lombarda, troviamo in Toscana un'arte originale che non ha punto la impronta dell'arte severa dei bassi tempi del medioevo ma ha poco seguito. Le reminiscenze di Roma vi acquistano una mite e serena compostezza che non isfugge a chi tien dietro a tutte le manifestazioni dell'arte. Vogliamo riferirci al S. Miniato a Firenze principiato nei primi anni del mille con l'organismo di una basilica cristiana sfiorato dal sentimento paesano, e alla Pieve di Empoli costrutta sulla fine del mille e che fa venire in mente la chiesa fiorentina biancheggiante sur un'altura da cui si domina tutta quanta la ridente città dei fiori.

Potremmo rivolger gli occhi a Ravenna in questo momento ma è meglio trattar subito delle generalità dello stile bisantino perchè non si può parlare delle basiliche ravennati senza conoscer prima gli elementi dello stile romano che Bisanzio trasformò specialmente nelle particolarità orna-

tive. Abbiamo dunque due specie di chiese basilicali. Le latine cioè quelle di cui si è discorso che hanno impronta romanissima e le cosiddette bisantine quelle di cui parleremo che hanno in certe parti impronta greca.

Lo Stile bisantino. — Dicesi bisantino da Bisanzio da dove pigliò le mosse per diffondersi in occidente. La influenza esercitata da Bisanzio su le arti italiane allorchè Bisanzio divenne sede dell'impero occidentale è stata oggetto di disputa calorosa; gli uni l'hanno troppo allargata, gli altri, come succede sempre nelle dispute, l'hanno diminuita a tal segno da escluderla quasi affatto.

Questo non è un luogo per pronunziarsi su controversie che si agitano da lungo tempo perchè ogni opinione dovrebbe esser presentata con le ragioni che la motivano; perciò sorvoliamo su questo particolare per quanto interessante.[1] E limitandoci alle generalità noteremo che l'architettura bisantina è originalissima, se non deve a sè stessa tutto quanto il suo sviluppo, è riescita pertanto a assimilarsi bene le forme di altri popoli e di altri tempi e a combinarle in un organismo solido e grandioso. Si forma nel IV secolo

---

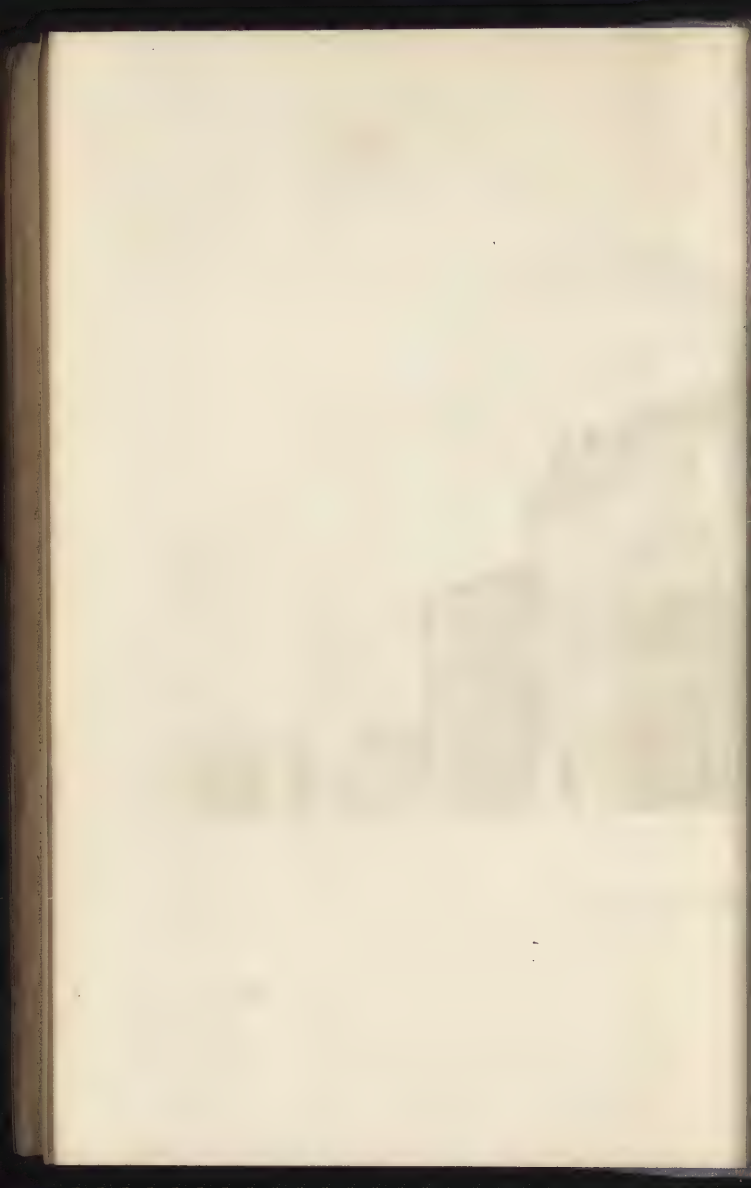
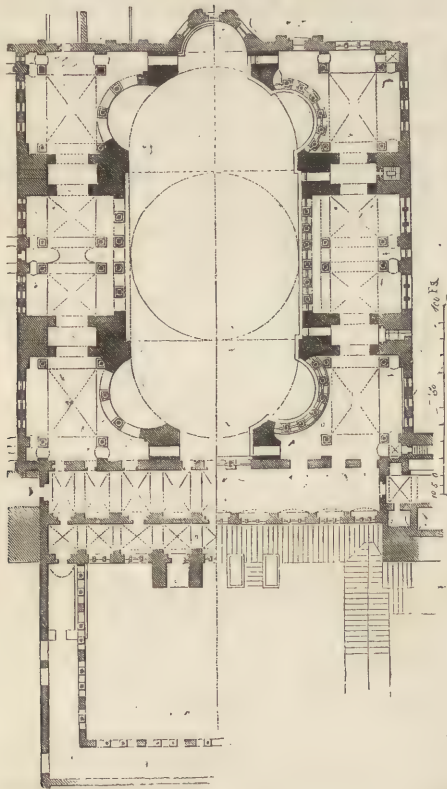
[1] Cfr. su tal soggetto Bizet, *L'Art Bizantin.* Paris, p. 291 e segg., sebbene le nostre idee non si combinino del tutto con quelle del ch. autore Salazaro, *Studi sui monumenti dell'arte meridionale dal IV al XIII secolo.* 1871-1883, per quanto anche di questo eccellente autore non approviamo il pessimismo, Schnaase, *Gesch. del bild. Künste*, t. IV, pag. 718 e segg.; e anco il nostro Manuale di Pittura, parte I, pag. 120 e segg.

dalla unione di elementi orientali e cristiani, in un momento riesce a coordinare un sistema in cui le forme della costruzione si innestano meravigliosamente a quelle della decorazione, nel IX secolo si cambia e dall' XI secolo in qua diventa più monastica e manierata, poi le crociate ne promuovono il rinascimento che dura poco e finalmente si immeschinisce dopo aver toccato il suo apogèo. L'architettura bisantina non è dunque uniforme nel suo svolgimento come si pensa da tanti, anch' essa ebbe vari caratteri.

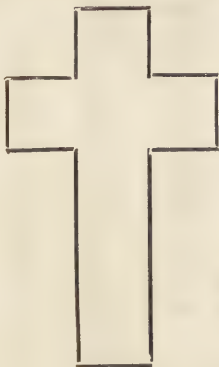
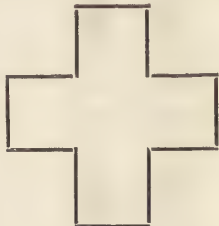
La basilica romana a Costantinopoli assunse forme originali, di romana si fece bisantina. Ai cavaletti delle tettoie si sostituirono le vólte alla romana; il cui uso in oriente si era conservato fors'anche perchè là mancava il legname; le navate della basilica occidentale si abbandonarono e si fecero due navi di dimensioni eguali che incrociandosi nel mezzo dettero luogo ad un quadrato che diventò la *solea* della nuova chiesa orientale. Le due navi incrociandosi, svilupparono quattro angoli retti su ciascuno dei quali l'architetto di Costantinopoli basò un pilastro massiccio. Voltò sopra i pilastri quattro arcate e vi inalzò coraggiosamente la cupola; la quale, acciocchè riunisse, per quanto era possibile la leggerezza e la solidità all'ampiezza, costruì spesso di tubi vuoti collocati l'uno nell'altro.

Gli archi e le cupole costituiscono la particolarità essenziale dello stile bisantino; nel quale a poco a poco, si sviluppano numerose gallerie a archetti sorretti da piccole colonne; gallerie che in Italia si svolgono in cento maniere come

S. Sofia, Costantinop

zione longitudinale).

vedremo dagli esempi che avremo cura di mostrare.

Pianta della basilica di S. Sofia. Costantinopoli.

Se volgiamo gli occhi sulla sezione longitudinale di S. Sofia riaffermiamo la nostra persuasione che dette gallerie furono motivate dagli ampi

matronei che in S. Sofia specialmente sono vistosissimi. S. Sofia (notisi non è più quella di Costantino rovinata poco tempo dopo che fu eretta, ma la sontuosa di Giustiniano), S. Sofia, dicevasi, è il tipo della chiesa bisantina in oriente. Perciò la sua croce a braccia eguali, che per distinguerla dalla latina si disse greca, il lusso

Croce latina. Croce greca.

dei musaici a fondo d'oro, le arcate, le varie cupole, le absidi ornate di Cristi e di Madonne a colori scintillanti, furono imitate dagli architetti che inalzarono chiese in oriente e da quelli che le inalzarono in occidente.

E qui non bisogna dimenticare di dire che gli architetti bisantini hanno capito stupendamente gli effetti derivanti dalla decorazione. In questo interno di S. Sofia notiamo la mancanza assoluta di sculture di molto rilievo: e ciò sta perfetta-

mente; perchè in ogni decorazione, ma sopratutto in quelle interne, l'artista deve scegliere fra le due: o sottomettere la scoltura alla pittura o la pittura alla scoltura. È così difficile armonizzare gli effetti della decorazione scultorica con quelli della decorazione pittorica che nella maggior parte dei casi, quando l'una e l'altra sono unite, si ha della confusione. E giacchè parliamo di ornamenti notiamo che lo stile bisantino non si giova più delle forme ornamentali romane ma si vale di nuove più conseguenti ai princípi della sua struttura. Diamo vari disegni per far vedere

Capitelli con pulvino in S. Vitale. Ravenna.

che la decorazione scultorica orientale si ornò di animali fantastici, di fiorami schiacciati e incisi, di nastri che unì in cento guise dando luogo sovente a motivi ingegnosi nei quali sta la genesi dell'intreccio dell'architettura moresca.

Il Viollet-Le-Duc intese a provare, valendosi in special modo del carattere della scultura ornamentale, che i bisantini si assimilarono elementi asiatici della Siria, e che in monumenti di Palestina

Capitello in S. Marco. Venezia.

anteriori all'arte bisantina si trovano delle forme ornamentali che si riveggono a Bisanzio, a Ravenna, ecc.[1]

[1] V. *Entretiens sur l'architecture*, t. I, pag. 214 e segg.: in

Abbiamo pensato di offrire un pezzo di questa ornamentazione siriaca. Se lo studioso avrà la pazienza di confrontarla con gli ornati decoranti l'architettura di cui si parla, troverà facilmente le analogie accennate.

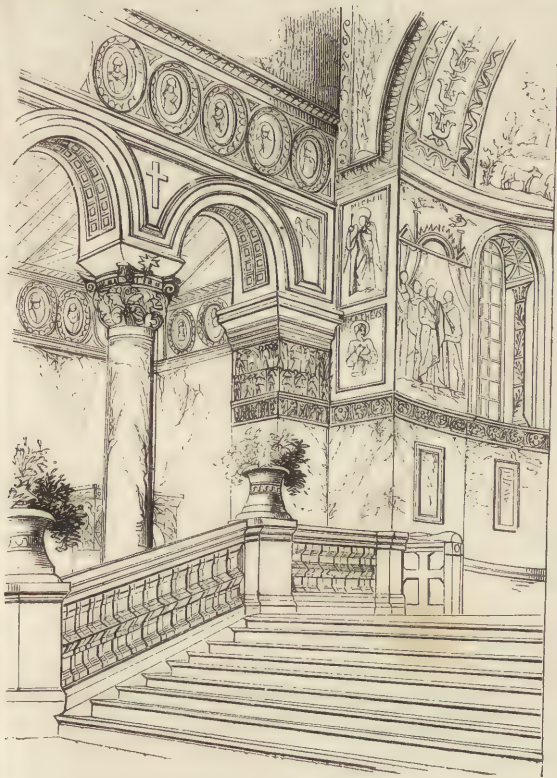
L'arte bisantina penetrò nell'Esarcato di Ravenna sotto il patrocinio di Teodorico prima, eppoi di Giustiniano; e si introdusse a Venezia per i commerci e i continui rapporti che aveva questa città con Costantinopoli.

Nel X secolo l'architettura bisantina, dopo essere stata adottata pel S. Marco di Venezia, si introdusse in Francia; dove si costruirono in questo stile Saint Front de Périgueux, e tutte le altre chiese a cupola del Périgord, de l'Angoumois, della Saintonge tanto bene studiate dal De Verneilh nella sua opera: *De l'Architecture byzantine en France.* Ma l'occidente accoglie con freddezza le forme orientali, perchè in occidente fino al mille, l'anno della fine del mondo, tutto è isterelito. Fino all'XI secolo l'architettura occidentale non si sveglia dal suo spaventoso assopimento; passato l'anno fatale allora gli uomini si ridestano e come Dante rinnovellati di novella fronda, affermano con forme originali lo stile della nova architettura. Il quale allontanandosi più dei precedenti dal tipo iniziale in Italia chiamasi lombardo, in Francia *roman*, in Inghilterra sassone, ecc.

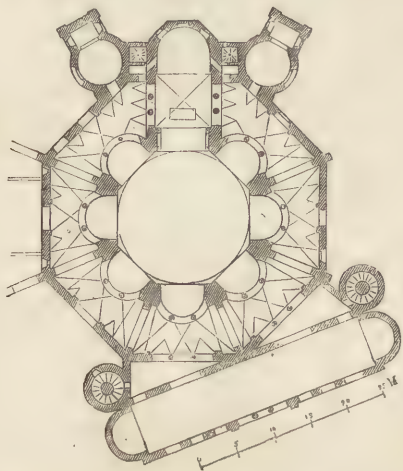
---

cfr. a pag. 228 dove osserva che i Greci non trovarono gli elementi nuovi dell' arte bizantina soltanto in Palestina; ma tutta l'Asia forse vi portò il suo contingente.

Fregio nella chiesa di Dana. Siria settentrionale; presso Aleppo.

Innanzi di discorrere dello stile lombardo è necessario accennare qualche chiesa dello stile bisantino. Principiamo da Ravenna dove secondo

S. Apollinare in Classe; Ravenna.

(Chiunque vede da sè che la scala con quel parapetto non ha niente a che fare colla costruzione originale della chiesa.)

il Diehl più che in oriente, e nella stessa Costantinopoli si può studiare l'arte bisantina del V e VI secolo.[1] Se si eccettuano i due battisteri e la chiesa di S. Vitale gli edifici sacri di Ravenna sono tutti di un medesimo tipo: del tipo basilicale. Sant'Apollinare Novo e Sant'Apollinare in Classe ne sono due esempi splendidi; perciò se

Pianta della chiesa di S. Vitale; Ravenna.

si vuol vedere la basilica cristiana in tutta la sua purezza originaria bisogna andare a Roma o a Ravenna e a Ravenna fermarsi specialmente nella chiesa di Sant'Apollinare in Classe (VI sec.). In questa basilica i ricchi musaici dell'abside e

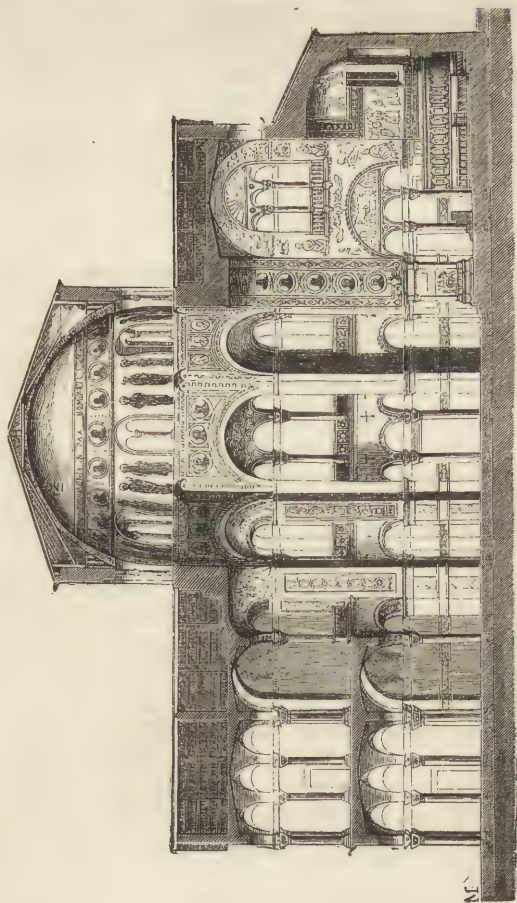
[1] Ravenne, *Études d'Archéologie byzantine.* Paris, 1886, Rouam, pag. 1.

dell' arco di trionfo, i sarcofaghi sparsi nelle navate, le belle proporzioni dell'edificio, le colonne ammirabili, tutto ciò interessa e fa ricordare i primi tempi del Cristianesimo. Chi esamina superficialmente le basiliche di Roma e quelle di Ravenna non troverà certo le notevoli differenze che vi sono e che il Rahn ha ingegnosamente rilevate in un opuscolo a cui rimandiamo lo studioso. [1]

Accanto alle basiliche, sorge in Ravenna il San Vitale (VI sec.) di un tipo affatto caratteristico. È composto di otto pilastri disposti in ottagono e uniti da arcate sulle quali si innalza la cupola fatta di tubi vuoti e perciò leggerissima. I pilastri sono rinforzati da esedre a due piani di colonne come si può vedere nella tavola che offriamo. Lungo e divertente sarebbe l'esame degli edifici bisantini specialmente di Ravenna di questa *Pompei italo-bisantina*, come la chiama il citato Diehl [2] che divenuta capitale dell'esarcato bisantino ebbe in questo tempo più importanza di Roma, per quanto Roma fosse rimasta la residenza dei papi e la capitale del mondo cristiano. Ma il lungo tema ne sospinge; e dopo aver citato la bellezza di vari capitelli della chiesa di S. Vitale immaginosi quanto mai si può dire, dopo averli disegnati per mostrare bene in che consiste il pulvino che è loro caratteristico (vedi pag. 29), dopo aver notato una moltitudine di monumenti sparsi a S. Vitale, a Sant'Apollinare Novo dove c'è

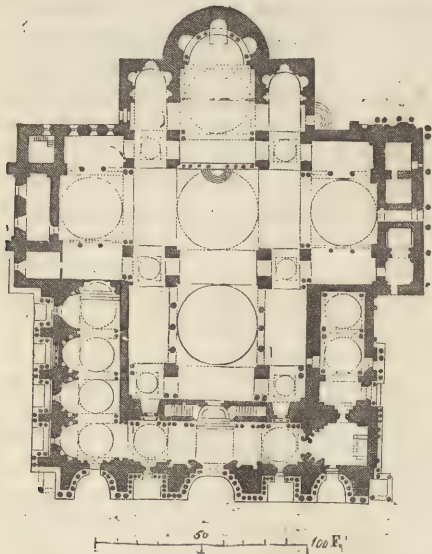
---

[1] *Ravenne*, pag. 29 e segg.

[2] Op. cit., pag. 2.

S. Vitale; Ravenna (sezione longitudinale).

l'altare di Sant'Eleucadio di un tipo curiosissimo

atto a dare un' idea compiuta della ricchezza e varietà dell' ornamentazione bisantina [1] bisogna lasciare Ravenna per Venezia. Discorriamo subito del S. Marco.

La basilica di S. Marco a Venezia della quale diamo la pianta, è, secondo il parere di alcuni,

Pianta della basilica di S. Marco; Venezia.

una S. Sofia in miniatura, una riduzione sulla scala dal pollice al piede della basilica Giustinianea e così doveva essere; Venezia che breve tratto di mare separa dalla Grecia, fu sempre in

[1] Cfr. De Rossi, *Bull. di arch. crist.*, 1877, pag. 98.

commercio coll'Oriente; i suoi architetti dovevano più facilmente cercare di riprodurre il tipo della chiesa che aveva fama di essere la più bella e la più ricca della cristianità.

Lasciamo andare se il S. Marco è o non è la S. Sofia in piccolo; il modello delle due chiese sta certo nelle terme latine e S. Marco è bisantinissima colla sua croce greca, con le sue cinque cupole girate su i quattro arconi della croce all'orientale cogli archi assai rialzati, colla disposizione secondo il rito orientale delle figure dei suoi musaici.[1] Volere discorrere di S. Marco imponendoci di rimanere nei limiti del nostro programma è impossibile. Un monumento così insigne ispira tutti, offre materia di studio all'archeologo, all'architetto, allo storico, al pittore, allo scultore, al filosofo, al poeta. In origine la chiesa aveva la forma basilicale; e probabilmente di quell'antico edificio di Giustiniano Partecipazio e di Pietro Orseolo rimangono dei pezzi di muro, una parte delle absidi, una parte dei fianchi e del prospetto. Poi nel secondo periodo quando la pianta diventò una croce coll'aggiunta delle braccia minori e si allargò l'area con l'aggiunta dei vestiboli e ambulacri, l'organismo esterno del S. Marco non fu bisantino fu lombardo — osserva il Boito.[2] La chiesa come oggidì vedesi è stata trasformata sensibilmente nella parte organica e nella decorativa; perciò il S. Marco che oggi si ammira dalla

[1] V. Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne.*

[2] *Architettura del Medio Evo in Italia.* U. Hoepli, editore, pag. 299 e segg.

piazza e dalla piazzetta viene in qua forse ai primi del milledugento. Recenti restauri gli han dato l'ultimo sciagurato colpo. I musaici in ispecial modo furono manomessi dai restauratori.

Oltre al S. Marco lo studioso di monumenti bisantini trova nelle vicinanze di Venezia — nell'isola di Torcello — S. Fosca, che è una perfetta basilica alla maniera orientale, cioè con pianta a croce greca sormontata da cupola, costruita nel IX secolo e a Murano il Duomo; su lo stile medesimo di S. Fosca, assai diverso nella forma. Il Ruskin notò che la pianta del Duomo di Murano è sviluppata su base di rapporti aritmetici; e il Selvatico confermò l'osservazione dell'illustre architetto inglese dopo avere misurato la pianta del Duomo. Del quale è notevole l'esterno dell'abside che è di quel tipo bisantino commisto d'arabo caratteristico dell'architettura medioeva in Venezia.

Noteremo in questo stile anche la cattedrale di Aquileia, di Grado, di Parenzo. Dappertutto troveremo da studiare specialmente nei particolari fatti di animali, di nastri intrecciati, di foglie con poco rilievo e come ne dànno un'idea i capitelli che abbiamo pubblicato.

Tutte queste chiese si somigliano nella decorazione pittorica. Le solite figure in musaico; figure cogli occhi spiritati, goffe nel disegno, vivaci nel colorito.

La decorazione obbediva a delle leggi; da ciò deriva la somiglianza che andiamo segnalando. Gli scultori sfoggiavano la fantasia subordinata, nei capitelli ornati di fogliami, di emblemi, di

sigle, di intrecci geometrici. A poco a poco quei capitelli acquistarono forme proprie; abbandonarono la trabeazione, alla quale sostituirono il pulvino che fu ornato talvolta di rilievi e rimase caratteristico dello stile orientale di questi tempi.

Lo Stile lombardo. — Quali sono i distintivi di questa architettura occidentale, che dopo le paure del mille si svolse agile e sicura per tutta l'Italia e all'Estero? Per ben comprendere storicamente il tipo d'architettura che siamo per istudiare, bisogna riandare con la mente al novo slancio di speranza e di vita che si manifestò nei popoli trascorso il mille. La Lombardia e gli Stati vicini furono le prime parti dell'Europa occidentale in cui si ridestarono idee d'industria, di commercio e d'indipendenza. In Lombardia sorsero allora le associazioni dei liberi-muratori le quali rimaneggiando lo stile architettonico che precedette il secolo XI, riescirono a mettere assieme una serie di forme originali le quali contribuirono a dar luogo a un novo stile d'architettura che si diffuse sollecito, dappertutto pieno di speranza e di avvenire [1] e assorse alla sua maggiore al-

[1] Il Stieglitz, il Ramée, l'Hope, fecero un romanzo architettonico, della storia dei liberi muratori. Alcuni altri scrittori i quali si vollero occupare minutamente delle associazioni dei liberi muratori non riescirono a trovare che pochi documenti, e tutti posteriori alla più bell'epoca dell'arte archiacuta. Osserva giustamente il Taccani a proposito dei misteri a cui accenniamo « che nell'esercizio di un'arte come l'architettura, che deve mostrarsi a tutti, non vi possono essere segreti che tosto o tardi non vengano scoperti ». (Taccani, *Storia dell'Architettura in Europa*, pag. 96.)

tezza nel duodecimo secolo colle cattedrali di Modena, di Piacenza, di Cremona, ecc. a cui accenneremo.

« La basilica lombarda — nota perfettamente il Clericetti [1] — è altrettanto originale rimpetto alla bisantina quanto la bisantina è a confronto della romana; e se le chiese del V secolo, come il S. Vitale di Ravenna e il S. Lorenzo di Milano, sono da ritenersi ispirazioni bisantine nella loro intera struttura, tale non è la basilica a vólta vera madre dell'architettura ogivale. » Rivolgendo il pensiero a una chiesa lombarda notiamo subito che le colonne vi sono sostituite da pilastri a fascio ben detti dal Wiebeking pilastri polistili. Il pilastro a fascio, che è prettamente lombardo, si diffuse mercè lo zelo dei *Maestri Comacini* (*Magistri Comacinorum*). E si diffuse non soltanto in Italia ma anche all'Estero; in Inghilterra, in Francia, ecc. Non è molti anni il periodo architettonico che attraversiamo era ignoratissimo. Lo prova il fatto di vedere un tipo stesso d' architettura pigliar varie denominazioni che accennano a una varietà di origini, nei diversi paesi ove si sviluppa.

Cotal somiglianza di fatti indicata da svariati nomi di battesimo spostava i capisaldi dell' archeologia architettonica. Ma la critica moderna anche in questa questione ha portato i suoi inestimabili benefici. Gli studi moderni hanno provato che nel decimo e più nel seguente secolo, ebbe origine un sistema di costruzioni ecclesia-

---

[1] *Ricerche sull' architettura lombarda.* Milano, 1869, pag. 24.

stiche il cui germe è nei conventi dei Benedettini; sistema che per mezzo di questi monaci si diffuse in tutti i paesi civili professanti il cristianesimo e si fece universale. Il che spiega perchè ha le stesse forme in Italia e all'Estero.

Il pilastro a fascio sviluppa la vólta a crociera con vigorosi cordoni, e con le vólte sorgono le

S. Ambrogio; Milano.
(Angolo dell'ambone nell'interno della basilica.)

cupole, i pinnacoli, i frontoni delle facciate, le finestre tonde ampie e ornate, e le gallerie ele-

ganti che si svolgono per tutto, ora orizzontali ora a salita correndo così parallele alle linee dei frontoni; e il simbolismo si ravviva nelle decorazioni esterne ed interne cosicchè la vite, il palmizio, l'aquila, l'agnello e cent' altri simboli si intrecciano alla croce, ai sacri monogrammi, agli ornati e tutto — anche nell'architettura lombarda — parla un linguaggio di pace e di fede che comprende e commove il cristiano. Il mattone, qual materiale costruttivo piglia il primo posto nell' architettura che studiamo e la sua forma geometrica dà luogo ad una serie di cornici originali a sega, a dentelli sorrette da agili archetti i quali, come le notate loggette, or si arrampicano su coi frontoni, or placidamente seguono la linea orizzontale della fabbrica. Le colonnine agili componenti il pilastro a fascio, che è la base del sistema lombardo, sono dovunque; nelle facciate, torno torno alle absidi, sulle torri, sugli amboni e s' inalzano verticalmente e s' incurvano con grazia, in un cogli spicchi delle crociere e la loro massa aumenta e scema coll' inalzarsi e coll' abbassarsi, svelte e spigliate sempre, comunque siano applicate. Ma lo studioso più che da vaghi accenni si formerà un concetto esatto dello stile lombardo seguendoci nelle rapide note seguenti.

A Milano il S. Ambrogio è il monumento che per la vetustà deve considerarsi il primo esempio del novo modo d' architettare. La costruzione della basilica ambrosiana quale è ora, sorta per volere dei due arcivescovi Angilberto II (824-835) e Ansperto da Biasono (868-882), va ai primi

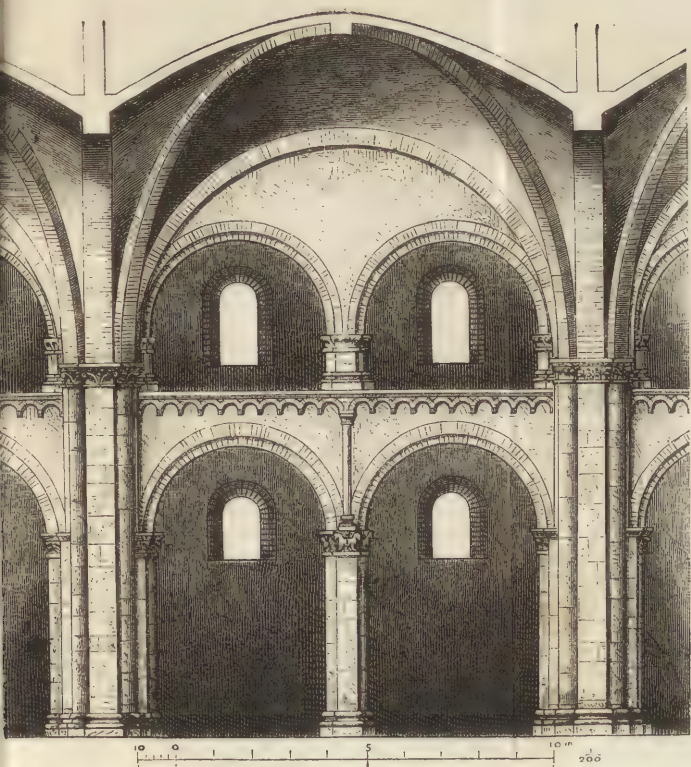
del IX secolo; la sua parte orientale è evidentemente più antica. L'importanza di questo monumento sta essenzialmente in ciò che presenta nel suo organismo il tipo completo della basilica a vólta: lo ha osservato giustamente il Dartein nel suo libro pregevole su l'architettura lombarda [1] e lo ripetiamo noi anche dopo aver letto uno studio pubblicato dall'*Allgemeine Bauzeitung* [2] dove si è voluto provare che le vólte della nave maggiore del S. Ambrogio sono posteriori ai pilastri a fascio.

Disegniamo l'aspetto geometrico di una campata ove si svolge chiaramente il tipo iniziale del pilastro polistilo che nell'architettura archiacuta, diventa più agile di qui. Vi vediamo perfettamente sviluppati i matronei, le cornicette a archetti e i cordoni della poderosa crociera che si staccano, di sulle colonnette angolari dei pilastri suddividenti le campate. Queste vólte girano tutte sopra pianta quadrangolare e ciascuno spazio così coperto forma una campata a cui sono limite i piedritti reggenti le vólte e gli archi di aggetto che le separano tra loro. Offriamo anche la sezione statica della costruzione delle navi minori e i corrispondenti matronei affinchè si capisca la semplicità costruttiva dell'organismo lombardo. La cupola che succede alla vólta nel quarto campo, larga, spaziosa, capricciosa nel suo insieme non è quella del IX secolo — così il Mongeri [3] — ma appartiene più probabilmente

---

[1] *Étude sur l'architecture lombarde.* Paris, 1865-82.

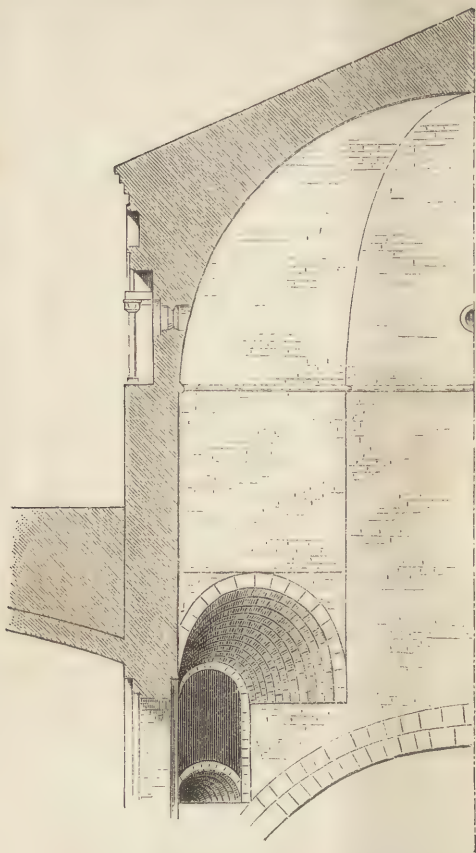
[2] 1867 agosto.

[3] *L'Arte a Milano.* Note, ecc., pag. 21.

S. Ambrogio, Milano (motivo delle campate).

al principio del decimoterzo. Cosicchè la cieca galleria a archi sorretti da colonne, che gira torno torno al tamburo della cupola e che è splendido esempio delle agili gallerie caratteristiche dello stile lombardo, bisogna crederla del secolo XII. Nella cupola del S. Ambrogio a Milano e in quella di S. Michele a Pavia è notevole l'ingegnoso passaggio del quadrato all'ottagono su cui spicca la cupola. I pennacchi a tromba conica che si trovano in altre chiese di maniera lombarda sono una forma schiettamente lombarda.

Como, che pei Maestri Comacini fu una culla dell'architettura nova, possiede vari edifizi di stile lombardo. A questi Maestri Comacini provenienti in massima parte dai luoghi compresi tra il Lago Maggiore e quelli di Lugano e di Como[1] si debbono molte tra le costruzioni dell'Alta Italia dal 1000 al 1200. Però anche prima dell'XII secolo si trova qualche Maestro Comacino. Fino al XIII secolo, e anche un pò più in là, nulla di più naturale di veder notato in chiese o in altre fabbriche italiane dei Comacini, vale a dire *Magistri de Cumis* (*Magistri* nel senso di costruttori via più in là del medioevo). Ma non deve sfuggire che questo nome « Comacino » nel senso di costruttore si fece comune in Italia dove si chiamarono in tal guisa anche diversi architetti

[1] Qualche autore fa derivare la voce *Comacini* da *collegae-macinae* trasformato in *co-macini* per la stessa abbreviazione che ha prodotto i nomi di *co-magistri*, *co-liberti*. — Troya, *Cod. diplom. longob.* P. IV, pag. 80.

nient'affatto comacini; perciò non bisogna subito

S. Michele; Pavia.
(Esempio del pennacchio a tromba conica.)

attribuire a un architetto puro sangue comacino una fabbrica su cui è scritto: *Magister Comacinus.* Certo è che non sono pochi i Maestri comacini del territorio di Como perchè se si guarda la storia si trova che il costume di emigrare nelle vallate delle alpi è antichissimo e particolarmente nelle popolazioni di sulle rive dei laghi di Como, Lugano e Maggiore. Là tramezzo alle pietre e ai legnami da costruzione gli uomini crescono muratori, scarpellini, carpentieri e si fanno scultori e architetti; l' aridità del suolo montagnoso li obbliga a spatriare per vivere. Ecco come si diffondono le famiglie di scultori e di costruttori; ecco come si diffusero i Comacini; ecco come nel XIII e XIV secolo vien da Campione una dinastia di scultori che lavora a Modena [1] di padre in figlio per cinque generazioni, ecco Giacomo da Campione nei lavori della Certosa di Pavia, Matteo da Campione a Monza nel S. Giovanni, Bonino da Campione a Verona e tutti i campionesi che han parte nei lavori del Duomo di Milano. E volendo andar oltre, ecco nel XV secolo la Repubblica di Siena fa costrurre il castello di Saturnia a un Alberto di Lugano e Giovanni da Como costruisce a Venezia il campanile di S. Giorgio Maggiore, e nel XVI e XVII secolo; ecco Fontana, Maderno e Borromini nati sul territorio di Como a illustrare i loro nomi a Roma. [2]

---

[1] Cfr. Odorici, *La Cattedrale di Parma.* Milano, 1864, p. 13.

[2] Cfr. Cantù, *Storia della città e diocesi di Como.* Firenze, 1856, vol. VI, pag. 332 e segg.

Il Romanelli notò che certi Lancianesi del 1203 si chiamavano *Socii Comacini* essendo di Abruzzo. Si fece lo stesso pel nome Antelami[1] *Magistri Antelami*, di cui parliamo più sotto e Antelami significò costruttori, *Ars Antelami*. In seguito dal nome comacini si passò a quello di lombardi e quindi lo scultore o l'architetto veniva chiamato genericamente il *lombardo* come apprendiamo dal Muratori.[2] Il Dartein è di parere che questi *Magistri Comacini* siano stati capimastri senza escludere però che tra di loro vi siano stati architetti.[3] Per noi erano famiglie e compagnie di muratori di buon gusto e di buon senso. Un capo l'avranno avuto di certo e questo sarà stato il capomastro. Comunque ciò sia, architetti o capomastri, buon numero di fabbriche lombarde si deve a loro.

Fermiamoci a Como un momento.

L'antica basilica comense di S. Abbondio dottamente illustrata dal Boito nel suo pregevole libro *Architettura del medio evo in Italia*,[4] se è seconda al Duomo quanto a importanza artistica è prima quanto a importanza archeologica. La basilica di S. Abbondio che vedesi oggi è

---

[1] *Scoverte patrie nella Reg. Frentana*, 1805, vol. II, p. 152.

[2] Si chiamarono lombardi per antonomasia anco i Solari che lavorarono tanto a Venezia nel Rinascimento. Lo vedremo. Ci pare che questi Solari possano essere un ramo dei Campionesi.

[3] Op. cit., pag. 84.

[4] Milano, 1880, pag. 3-64. U. Hoepli, editore.

quella eretta dai Benedettini sulle rovine della antica del V secolo. Nel 1027 alcuni milanesi lasciarono delle somme per onorare S. Abbondio e pare che queste somme siano state spese per erigere la chiesa attuale. Originariamente dovette essere sontuosa davvero. La basilica era tutta dipinta; si raccolsero chiare vestigia di intonaco a colori, dappertutto. Sulla parete interna dell'abside sono dipinte delle storie in affresco e nelle interne braccia della nave traversa figurano degli scompartimenti circondati di riquadri imitanti i diversi colori di marmi. Fra le chiese di Como merita speciale considerazione il S. Fedele per quanto appartenga a un arte più avanzata di quella di S. Abbondio: e merita questa considerazione per la sua singolarità.[1] La chiesa di S. Maria del Tiglio a Gravedona (fine del XIII sec.?) al labbro del lago di Como col suo campanile impiantato sul mezzo della facciata, richiama pure l'attenzione dello studioso come tant'altre chiese sparse nella provincia comasca.[2] Questa di Gravedona è una delle pochissime che, sfuggendo al guasto di posteriori trasformazioni, ci sia rimasta nelle sue forme originali.

A volere appena appena citare i monumenti

[1] Lo studioso troverà disegnata questa chiesa nelle tavole 91, 92 e 93 dell' op. cit. del Dartein.

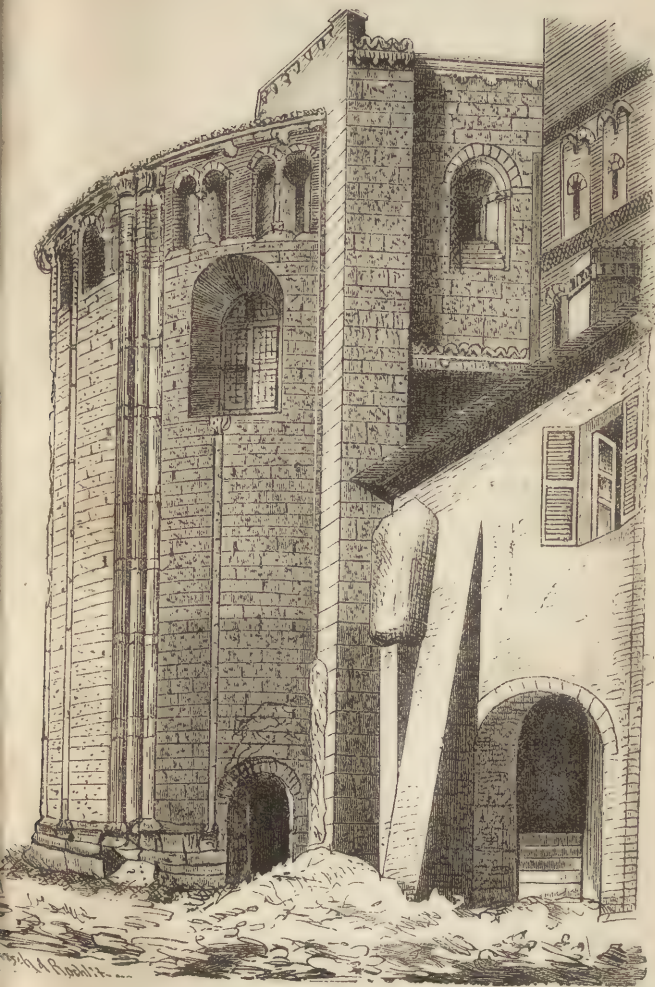
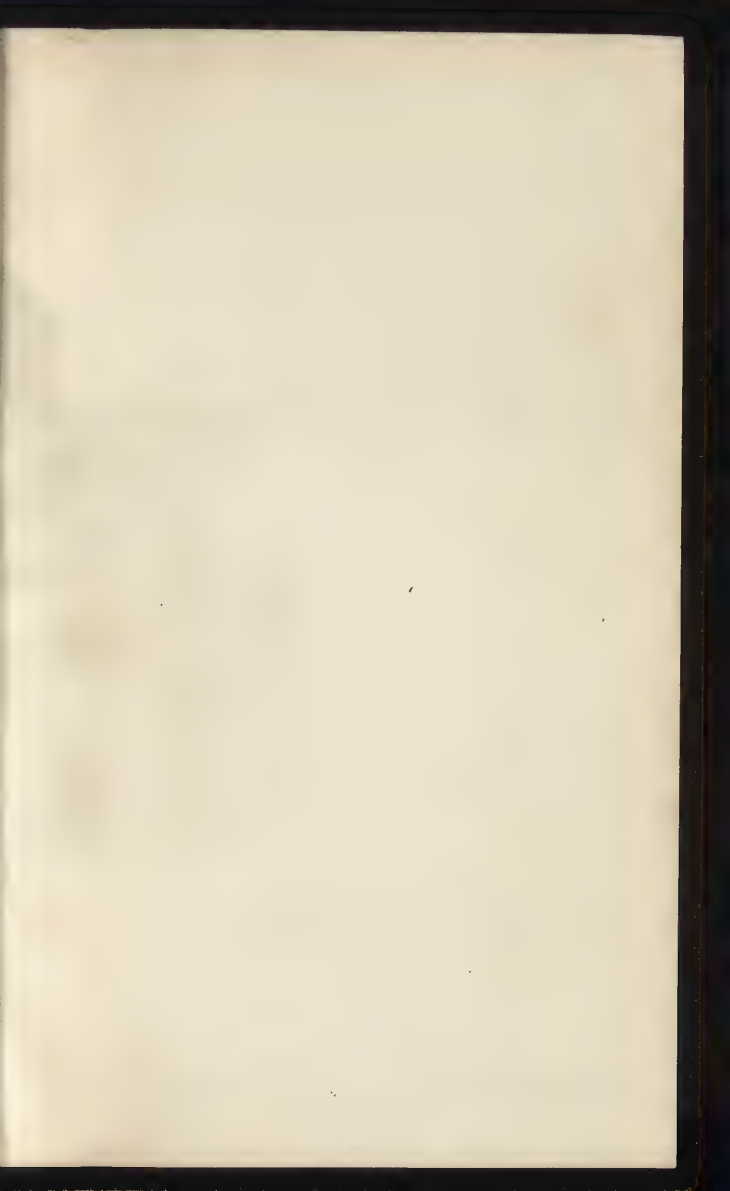
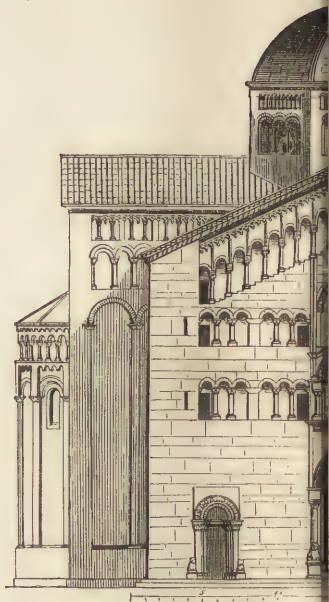
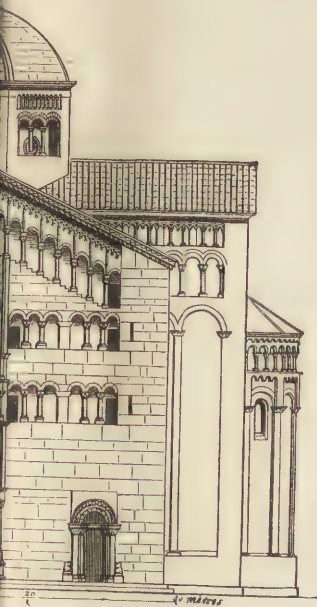
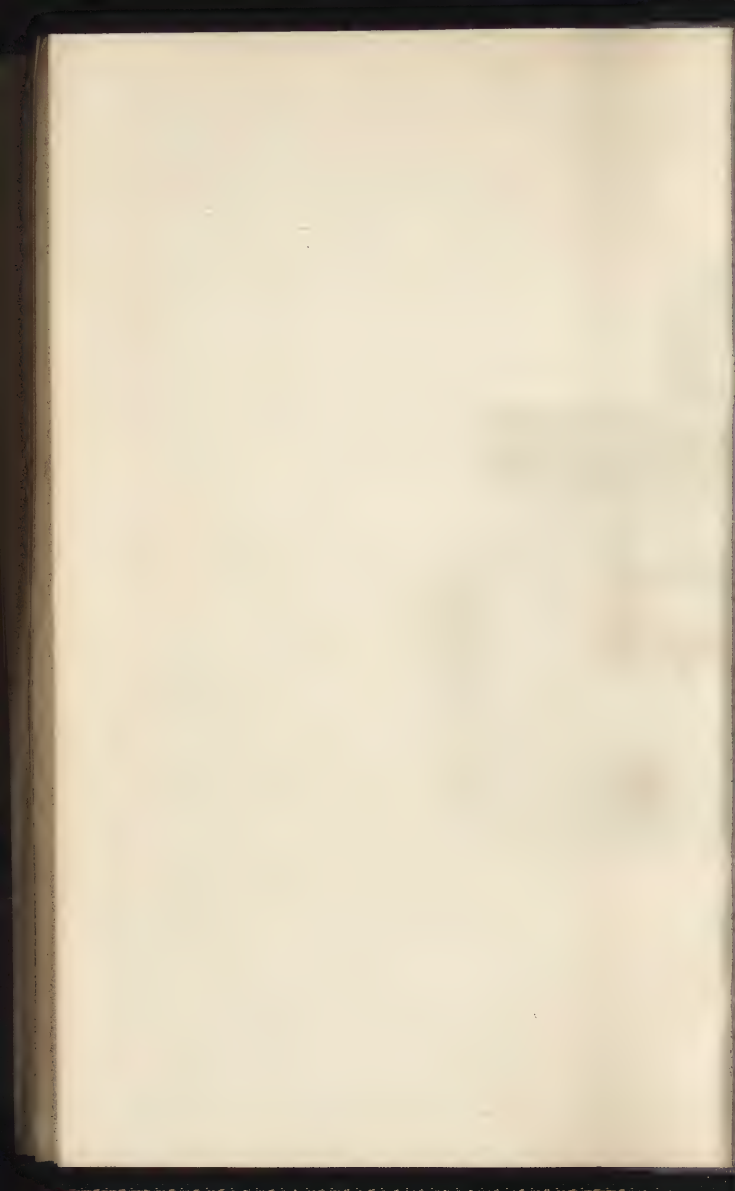
[2] Questa chiesa di Gravedona ha un carattere veramente originale. Uno studio su di essa l'abbiamo trovato nella *Rivista archeologica della provincia di Como*, N. 1, Fascicolo 3, giugno 1873, da pag. 1 a 15.

sacri di stile lombardo sparsi qua e là dovremmo occupare l'intiero volumetto. Dobbiamo proprio restringerci ad alcuni dei più ragguardevoli.

A ogni modo non si può dimenticare Pavia dove l'architettura lombarda fiorì splendidamente nel mentre tracciava vivissima impronta a Milano col S. Ambrogio, col S. Eustorgio che nel nono secolo si riformò ampiamente e dove si fecero nel duecento dei lavori assai considerevoli, col S. Simpliciano, col S. Celso (fine del X sec.?) col S. Giovanni alla Conca, ecc.

A Pavia il S. Michele è una costruzione interessantissima anteriore assai probabilmente al secolo IX e cioè della medesima età dell'interno del S. Ambrogio. La facciata monocuspidata, nella sua parte superiore ornata da una delle solite gallerie cieche a archetti, nell'insieme è sobria, grandiosa e desta una certa curiosità per le tante scolture di cui è fiorita il cui significato vuol trovarsi nelle S. Scritture e in superstizioni popolari.[1] Accanto al S. Michele bisogna mettere l'altra chiesa di S. Pietro in Ciel d'Oro la cui facciata fin dal 1880 fu restituita alla sua forma primitiva che lo svolgersi dei secoli aveva compiutamente svisata e la cui fondazione vuolsi riportata, secondo l'opinione di uno studioso pavese, (il sig. Vittorio Poggi) all'VIII secolo. In questa insigne costruzione piace molto la massa dell'abside pel suo singolar movimento di piani (intendiamo di comprenderci anco la cupola ot-

[1] Cfr. Dartein, Op. cit. pag. 239-256 e Sacchi, Op. cit., pagina 46-58.

S. Ambrogio, Milano (sezione delle navi minori).

Abside di S. Michele, Pavia.

Duom

rma.

tagona che sta sulle linee verticali dell'emiciclo maggiore; chè le apsidi qui a S. Pietro in Ciel d'Oro sono tre). Citate queste due chiese si può abbandonar Pavia perchè le altre in istile lombardo e cioè: S. Teodoro (metà del XII sec.?) S. Lanfranco, un po'fuori di Pavia (fine del XII secolo), S. Nazaro essa pure distante un pò dalla città (metà del XII sec.), S. Maria del Popolo non offrono grande interesse ai lettori di un Manuale come il nostro.

A Verona il S. Zeno compiuto nel 1138 è una costruzione tra le primarie del tipo che studiamo, a Parma il Battistero di una stuttura originale e la cattedrale finita nel 1106 e ricostruita nel secolo seguente, perchè crollò in gran parte per causa di un terremoto, sono due costruzioni molto interessanti. Anzi fanno capo a una questione dibattutissima riguardante le compagnie di Maestri Antelami a cui si dovettero buon numero di costruzioni inalzate nell'Emilia come alle compagnie dei Maestri Comacini si debbono la maggior parte delle costruzioni erette in questi tempi in Lombardia. — Secondo alcuni tanto la Cattedrale quanto il Battistero parmense si devono a un affiliato ad una di queste compagnie d'Antelami.[1] Nella bellissima facciata del

[1] Furono detti Antelami dalla valle nativa di Antelamo che non si sa precisare se fosse nelle Alpi o nell'Appennino. Le menzioni degli Antelami si trovano sempre tra il Po e Genova perciò lasciano argomentare che patria degli Antelami fosse una valle dell'Appennino (cfr. Sante Varni *App. st. sopra Levanto* con note e docum. 1870, pag. 93 a 100).

Duomo di Parma, abbiamo un esempio ragguardevole delle gallerie a archetti sorretti da colonnine più volte accennate. Quivi come nella facciata del Duomo di Piacenza, (cominciata nel 1122 e finita nel 1233) queste gallerie si sviluppano orizzontali e seguono l'andatura delle falde del tetto; nel S. Michele a Pavia, oltrechè nella facciata e nelle fiancate, si veggono nella parte superiore dell' abside intramezzate da piloni che spartiscono l' abside stesso, nella facciata della cattedrale di Cremona (eseguita nella sua parte principale dal 1129 al 1190) e in quella della magnifica chiesa di Sant' Andrea in Vercelli si trovano due file di gallerie con ottimo effetto decorativo.

S. Andrea; Vercelli.
(Motivo della cupola.)

La chiesa di Vercelli, fondata nel 1219 e eretta in parte su disegno di un architetto inglese Domenico Brighintk non ha l' interno in armonia coll' esterno e perciò c' è da scommettere che non sorse da una mente sola. La chiesa però è bella e desta grandissima impressione.

Nella facciata del Duomo di Modena (cominciata nel 1099 e finita nel 1184 su disegno di un

Duomo di Piacenza.

Lanfranco),[1] nel S. Zeno a Verona e in altre chiese, fra la porta e il frontone vi è la finestra rotonda, cioè la rosa, composta di raggi nascenti da un centro comune collegati all' estremità da archetti, ed inscritti in una circonferenza quasi sempre riccamente intagliata. Intorno a questa decorazione, composta per solito di membrature architettoniche e di fiorami, sbucano talora delle figure le quali rappresentano, da una parte, le anime che salgono in cielo, dall'altra, quelle che precipitano nell'inferno; almeno così si crede.

Non c' è rosa con figure simboliche nel S. Antonio di Padova che nella sua struttura imitante il S. Marco di Venezia e inclinante verso l'arcoacuto (è del XIV secolo) sono traccie lombarde, non c' è neanche nel leggiadrissimo Duomo di Trento costrutto in buona parte da Adamo di Arogno (nato in quel di Maroggia, presso Campione, sul lago di Lugano) tra il secolo XI e il XV dove pare che si incontrino due arti migranti per così dire, l'una dall'Italia verso la Germania e l'altra dalla Germania verso l'Italia. Ma cosa importa? La rosa figurata resta sempre una forma dell' architettura di cui parliamo.

Lo studioso esaminando la facciata di queste chiese medioeve sarà restato come maravigliato da certi lustrenti scodellini in maiolica dispostivi a croce o in un'altra forma. È certo che si sarà domandato l' origine di tal bizzarro ornamento.

---

[1] Cfr. Ricci, *Storia dell'Architettura in Italia*, ecc. Modena, 1857. V. I, pag. 525 e nota n. 32.

Le opinioni sono diverse. Chi dice che quelli scodellini, solitamente azzurri o verdi, ebbero origine dai Pisani che presero parte alla conquista di Maiorca e al ritorno riportarono gli scodellini di che ornarono le facciate delle loro chiese in segno di trionfo. Chi dice che gli scodellini si collocarono in questi edifizi sacri a dimostrare che vi si ricevevano e alimentavano i pellegrini visitanti i Santuari. Chi dice, infine, che gli scodellini sono un ornamento simbolico e si mettevano sulle facciate delle chiese per indicare lo splendore della chiesa che in lontananza spande la luce del Vangelo e della Verità come un sole; secondo l'espressione dei Profeti. [1] La prima opinione non ha verun fondamento perchè l'impresa pisana è posteriore all'uso dell'ornamento di cui parliamo; delle altre due preferiamo la prima.

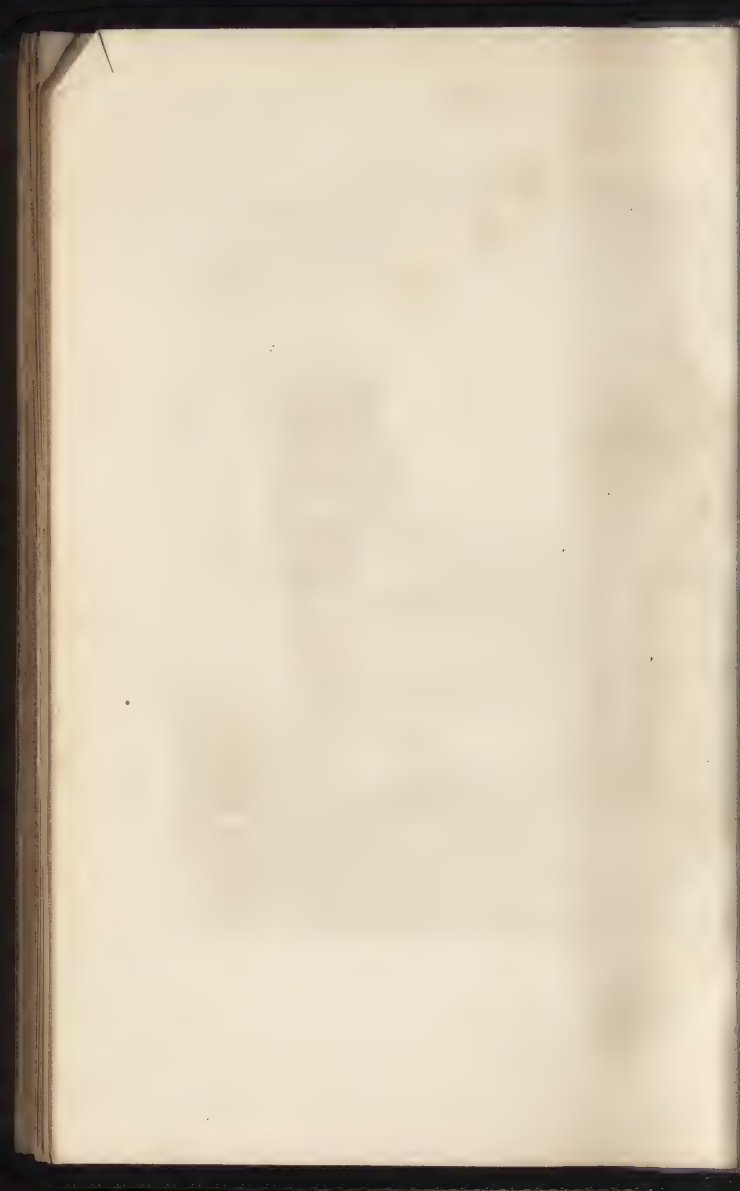
Nelle facciate delle chiese lombarde più ragguardevoli vi sono tre porte; una larga in mezzo e l'altre due più piccole dalle parti; ciascuna sull'asse della rispettiva navata. Le finestre senza essere altissime sono in generale molto strette rispetto alla loro larghezza.

L'architettura lombarda si trasforma di regione in regione. Così la vediamo mutata di fisonomia per il mutato materiale di costruzione, segnatamente a Pistoia, a Pisa, a Lucca. A Pistoia il S. Giovanni *fuorcivitas* dovuto, credesi, a un Gruamons scultore (XII secolo), a Pisa il Duomo fondato nel 1063 e il Campanile pendente fondato

---

[1] Ps. XVIII, 6, Is. XXX, 26. Malac, I, II Apoc. XII. 1 et. alt.

Parte del Battistero, il

ò e il Campanile di Pisa.

da un Bonanno pisano nel 1123 e il Battistero fondato nel 1163, e a Lucca il S. Frediano (principiato nel 1112), il S. Martino (XI sec. in principio), e il fioritissimo S. Michele (XII sec.) dovuto al Diotisalvi e a Guidetto da Como (*Magister Comacinus*) architetto dell'esterno del Battistero pisano il primo e della facciata di S. Martino il secondo, e parecchie altre chiese inferiori formano un tipo a sè di architettura medioeva ove peraltro, le forme iniziali si scoprono tuttavia.[1] Il mattone vi è sostituito dal marmo di Carrara o dal tufo e dal serpentino di Prato. Le mura vi sono incrostate di strisce bianche e nere alternate di ottimo effetto, quando sono bene equilibrate e il tempo ha abbassato gli stridenti passaggi. Abbandonato il mattone furono abbandonate le cornici a sega e invece in Toscana, se ne ebbero di più modeste fatte di un guscio o di una gola o di un pianetto robusto sostenuto da mensolette con fiori, con faccie umane o d'animali, o fatte di un solo guscio ampio con un corridietro a fogliami.[2]

[1] Si potrebbe notare che l' architettura di queste città toscane se si somiglia nella parte sostanziale ha bensì carattere personale di città in città. Per es., a Lucca le facciate delle chiese di quest' epoca sono più ornate di musaico che a Pistoia, eppoi a certi pilastri addossati al piano inferiore delle facciate stesse a Lucca si trovano sostituite colonne. Lo che dà aspetto più gentile e più armonioso all' assieme.

[2] Il signor architetto Perdoni ci comunica da Piacenza: che presso questa città, a Chiaravalle della Colomba, comune di Alseno trovasi un chiostro stupendo del secolo XIII poco noto che nelle sue linee generali ricorda il famoso Campo

Il Rohault de Fleury che nel suo libro *La Toscane au moyen âge* ha studiato, non sempre con molta cura, i monumenti sacri della Toscana, può essere consultato da chi vuol acquistare una certa conoscenza dell'architettura lombarda alla maniera che fu svolta principalmente nelle città notate e anche a Prato nella Cattedrale (XII sec.), e a Arezzo nella Pieve famosa (XIII sec.) attribuita falsamente a un Marchionne d'Arezzo architetto e scultore; autore delle scolture della facciata di detta Pieve. Esaminando le vignette dell'opera del Rohault de Fleury, si vedrà che non è solo nelle citate particolarità che il lombardo alla toscana si distingue dal lombardo che si svolge in Lombardia. Le porte, a mo' d'esempio, delle facciate nelle chiese di Lucca, Pistoia, Pisa, Arezzo, ecc. sono originalissime; non vi è più traccia, nelle facciate stesse, della rosa, la cui ornamentazione fu tanto accarezzata dagli architetti che eressero chiese in Lombardia; là si trovano invece certi rombi decorativi fra arco ed arco che inquadrano dei musaici di gentile e bizzarro disegno. In una parola il lombardo toscano è più romano del lombardo propriamente detto.

In Toscana poi ci dovrebbe essere lo stile di Arnolfo, a detta di alcuni; ossia lo stile del tanto

Santo Pisano. Non si sa chi fu autore di questo monumento di cui il signor Perdoni ci parla con vivissimo interesse pregandoci di non dimenticarlo nella lista dei monumenti romanzi più insigni. Ringraziamo il collega della sua premura.

esaltato architetto di Colle di Valdelsa (1240 † 1301)[1] dovrebbe trovarsi soltanto a Firenze ma viceversa poi, non si trova neanche qui perchè nessuno è in grado di accertare le fabbriche erette da Arnolfo di Cambio e non di Lapo.

Nelle chiese e nei monasteri di Roma e sua provincia, dal XII al XIV secolo si trovano certi lavori singolarissimi che formano un genere speciale di monumenti nei quali si innesta l'arte dell'architetto con quella del musaicista. Col ch.° prof. Boito e con altri scrittori d'arte volemmo attribuire ai valenti marmorai romani della famiglia dei Cosmati la gloria di avere iniziato e proseguito la maniera artistica di cui vogliamo discorrere e che chiamammo *cosmatesca.* Ma studi più diligenti ci hanno mostrato che il solo tra questi artefici di nome Cosma — il più valoroso di tutti — non fu il primo a usar l'arte che ci occupa. A Roma esisteva un buon secolo prima di Cosma l'arte detta cosmatesca, perciò è ingiusto estendere a tutti i lavori del medesimo stile la qualifica di *cosmateschi* mentre si sa che sono pochissime le opere accertate di questi artisti marmorai e altre scuole e altri artisti lavorarono in tal guisa prima di Cosma.

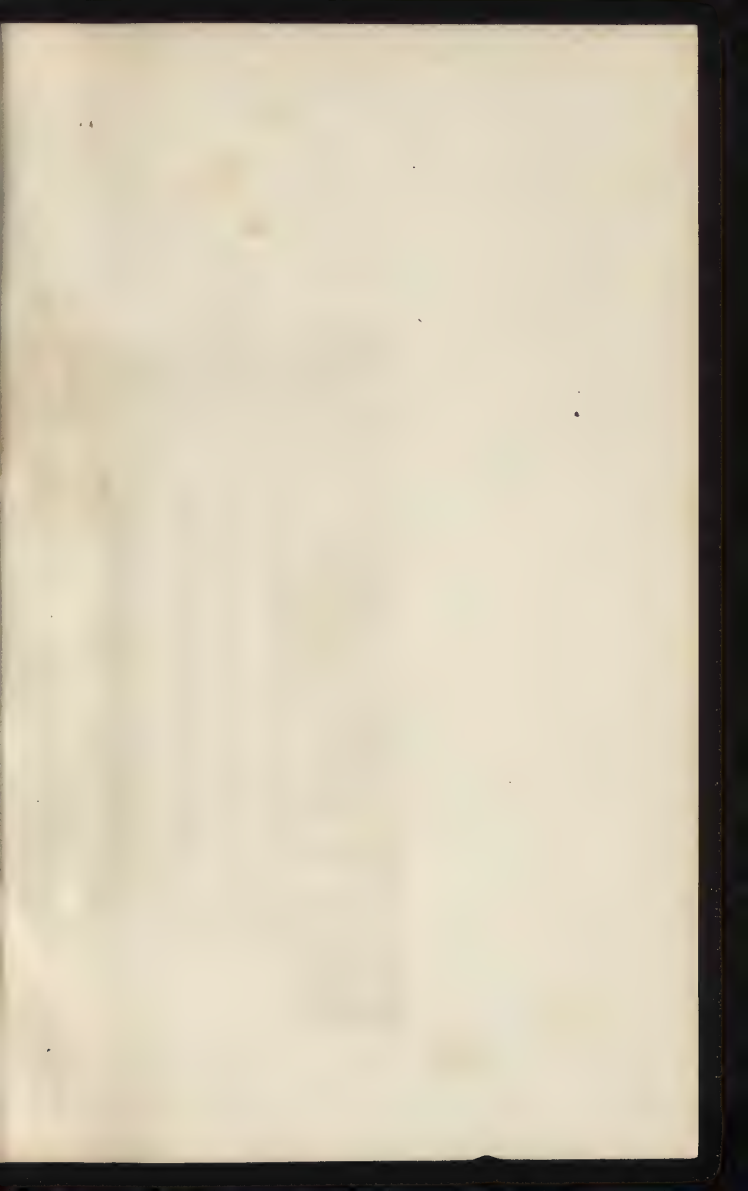
Le famiglie e le scuole dei marmorai romani incominciarono circa il principio del XII secolo. Nel secolo XIV si estinsero e con esse finì lo stile che diremo romano-bizantino.

---

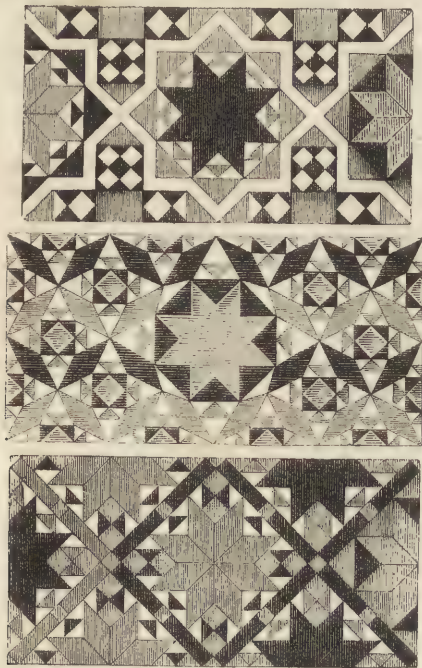
[1] Cfr. G. Guasti nella Rassegna Nazionale: *Arnolfo quando è morto?*

Senonchè nella provincia di Roma si trovano pochi ma singolari esempi di architettura lombarda propriamente detta e li abbiamo nel viterbese. Viterbo conserva ancora nella sua cattedrale (XII sec.?), in S. Maria Nuova e in S. Andrea moltissime parti della primitiva chiesa lombarda. La chiesa di S. Giovanni in Zoccoli è del lombardo più legittimo. In Toscanella poi le due chiese di San Pietro e di Santa Maria Maggiore (XIII sec.) sono su le altre degne di attento esame. Il Dartein scrisse che nell'VIII secolo potevano essersi stabiliti in Toscanella degli artisti comacini rilevandosi dal Troia (*Cod. diplom. Long.*) che nel 739 un *Rodpert magister comacinus* vendeva in Toscanella una sua vigna. Questo è un fatto isolato e di poca importanza ma ben altri se ne hanno che mostrano che in Viterbo si stanziarono una quantità di lombardi. Nell'archivio viterbese si trovarono contratti di lavori assunti da maestri muratori di città lombarde.

Ma evitiamo i particolari fin dov'è possibile e ritorniamo all'arte architettonico-musaicistica. La ricchezza dei marmi, la splendidezza dei musaici, la cura delicata dell'esecuzione sono i distintivi di quest'arte romana che va dal XII al XIV secolo. Essa è la meno abbondante di forme organiche, la meno atta ad assumere una grande varietà d'espressione, la meno feconda di nuovi e pratici risultamenti.

A dare un'idea del genere ornamentale di questo tipo architettonico riproduciamo la Cattedra vescovile del S. Lorenzo a Roma, e alcuni mosaici che l'ornano. La cattedra di S. Lorenzo è

Cattedra vescovile in S. Lo

o fuori delle mura, Roma.

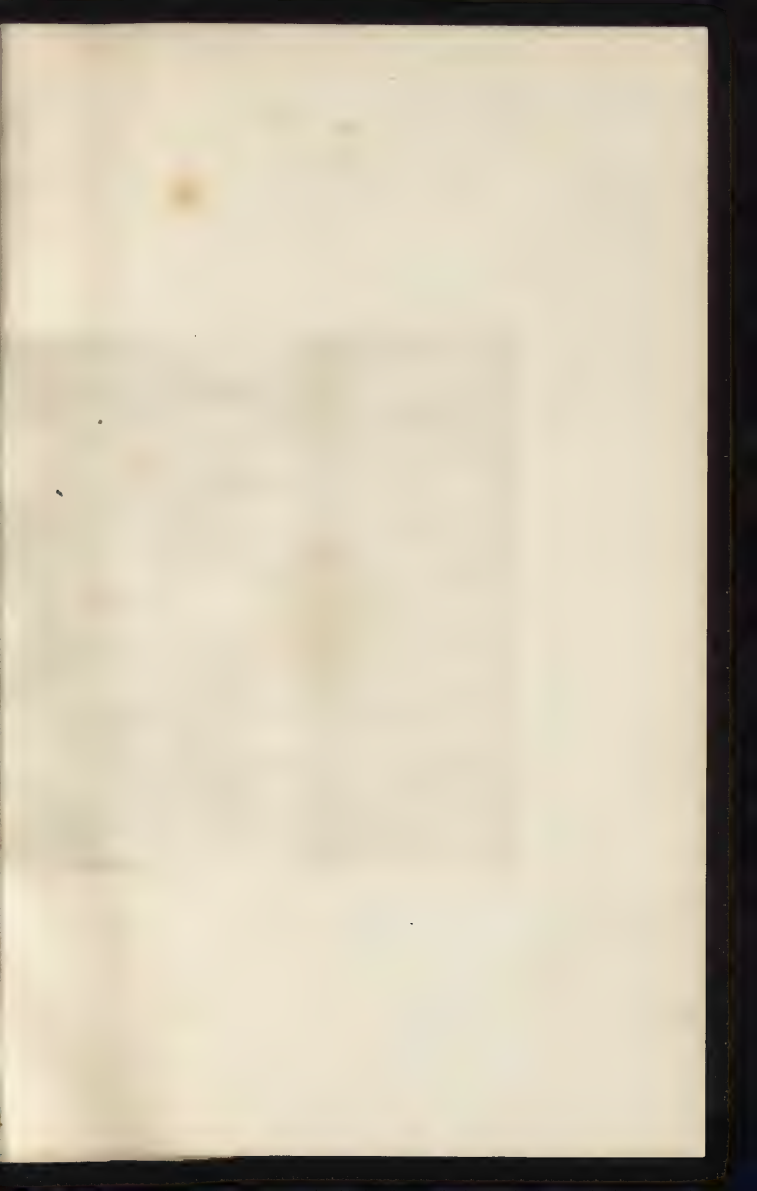
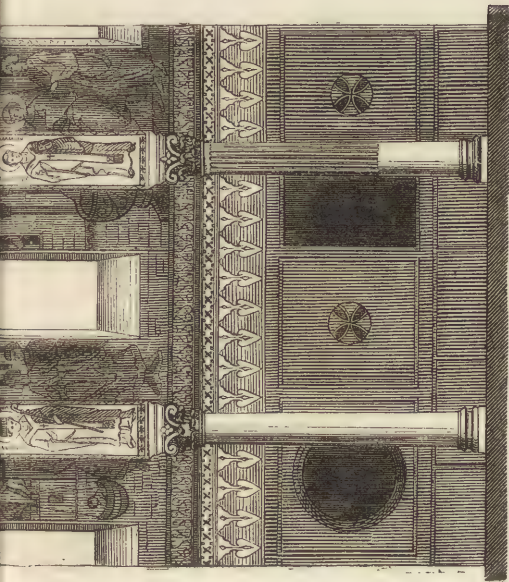
la più bella cattedra, anzi l'unica bella che ci rimanga del medio evo a Roma. Nella varietà

Musaici nella Cattedra Vescovile di S. Lorenzo f. d m. Roma.

dei musaici, nella loro diligente esecuzione vi è la impronta dell'architettura romana di questi tempi la quale nel cortile di S. Giovanni Laterano (XIII secolo), e nel Chiostro di S. Paolo (XIII sec.) fuori delle mura a Roma è addirittura magnifica.

Fra l'architettura romana e quella della bassa Italia v' è una analogia non piccola, talvolta anzi una somiglianza notevole. Tra le colonne del Chiostro di Monreale, del 1174 circa, e le colonne dei chiostri di S. Giovanni Laterano e di S. Paolo fuori delle mura che sono della prima metà del secolo seguente, v'è una rassomiglianza che si potrebbe dire parentela.

Ripetiamo che in tutte le architetture medioeve le quali, partendosi dal comasco e paesi vicini coi Maestri comacini, si diffusero giù per l'Italia, l'elemento iniziale resta costante; e, o poco o molto, per tutto si vede, sebbene decorazioni e rapporti proporzionali siano variati da una regione all' altra. L' organismo è sempre lo stesso dovunque: è il romano. Anche in Sicilia, e nelle Puglie, per quanto anche le conquiste straniere abbiano influito a imprimere una fisonomia architettonica affatto caratteristica a quelle chiese e agli edifizi civili che s'innalzarono nel medio evo. L'organismo di questa architettura si mantenne romano anche colà. Il Duomo di Palermo (XII secolo), quello di Cefalù (XII secolo), quello di Monreale (XII secolo), la Cappella Palatina a Palermo (XII secolo), la chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio (la Martorana) informino. [1]

Gli elementi che costituiscono lo stile siciliano

[1] Per farsi un' idea relativamente compiuta della splendidezza di questa architettura siciliana si guardino le tavole dell' opera principesca *Il Duomo di Monreale* illustrato e riportato in tavole cromo-litografiche da D. Domenico Benedetto Gravina abate Cassinese. Stab. tipogr. di F. L. Loo.

Cappella Palatina, Palermo.

del medioevo sono molti e molto variati appunto per le influenze straniere cui l'isola andò soggetta. Tuttavia conveniamo col prof. Boito che l'architettura del medio evo in Sicilia, benchè nata, cresciuta e fiorita sotto i re normanni ed in gram parte per opera loro, è architettura siciliana. Se i bisantini non poterono cavarne nulla; se gli arabi non poterono imitarla; se i popoli del settentrione non ne tolsero il loro stile che non istà unicamente nell'arco a sesto acuto (poichè in parecchi monumenti siciliani vi è l'arco a sesto-acuto di araba provenienza) ma in un sistema intiero il quale cominciava a svolgersi quando i monumenti siciliani non erano ancora compiuti; se dall'altro canto l'influenza dei popoli dominatori dell'isola non si può punto negare, è non pertanto verissimo che l'arte di Sicilia fu creata in Sicilia ed è l'imagine schietta, efficace del temperamento siciliano.

Ci resta a dire dell'architettura nelle Puglie.

L'architettura della Puglia potrebbe dirsi lombarda pugliese. È strano assai che un popolo il quale per più di due secoli interpolatamente fu signoreggiato dai Greci, che soffrì il dominio dei Normanni e le feroci scorrerie dei Saraceni abbia potuto conservare nella sua architettura un'impronta locale traverso anche a influenze nazionali: lombarde e toscane.

Certe chiese di Puglia sembrano affatto lombarde. Per esempio: il S. Nicola di Bari (XI sec.) ha del S. Ambrogio di Milano. Ce ne sono di quelle che in certe parti rammentano le chiese

toscane di Pisa, Lucca e Pistoia. Per esempio il fianco della cattedrale di Bitonto, eccezion fatta del corpo più elevato che corrisponde alla nave maggiore, ci fa venire in mente il fianco del S. Giovanni *fuorcivitas* di Pistoia. La cattedrale di Bitonto è dell'XI o XII secolo come le altre di Molfetta, di Conversano, di Otranto, di Trani, colla sua torre monumentale, di Ruvo, ecc. Queste chiese hanno spesso la parte inferiore tutta fatta a arcate a basso rilievo come al S. Giovanni suddetto, al S. Michele a Lucca, anzi in tutte le chiese di Pistoia, Lucca e Pisa. Vedansi le cattedrali di Termoli, di Foggia, di Siponto. Il sentimento del colore è una caratteristica locale dell'architettura medioeva pugliese che anche dopo gli studi dello Schulz, del Salazàro, del Lenormant può invogliare i nostri critici a studiarla nelle sue particolarità.[1]

L'architettura pugliese trae partito d'effetto dal movimento degli sfondi e da una certa solenne compostezza di masse avvivate da ornamenti isolati ma fini e pieni di grazia. È difficile trovare in quest'architettura traccie della ornamentazione policromatica sul genere di quella che dà una nota sì geniale al chiostro e all'abside di Monreale. Ricordiamo un solo esempio nella facciata della cattedrale di Troia; l'arte sicula si trova a Amalfi, Salerno e Caserta Vecchia.

Le facciate dunque sono generalmente liscie; talora qualche ornamento pieno di gusto o qualche traforo capriccioso rallegra quelle superficie

---

[1] Vedi la Bibliografia.

atone come può vedersi nella facciata della graziosa chiesetta di S. Gregorio a Bari, nella facciata della cattedrale di Trani, ove si trovano le solite arcate adossate alle superfici dei muri e toscaneggianti. Insomma gli architetti delle chiese pugliesi furono eccellenti decoratori: senza sfarzo di ornamenti seppero dare risalto gradevole alle loro costruzioni e imprimervi un tipo affatto personale. Si potrebbe quasi dire che l'architettura dell'Italia meridionale si svolge sopratutto nei particolari le cui trovate sono innumerevoli. L'eclettismo da cui sorse quest'architettura medioeva che avrebbe potuto fossilizzare le immaginazioni, valse invece a fecondarle.

Gli artisti seppero approfittar bene dei molti e svariati elementi che avevano a lor disposizione; (bisantini, lombardi, arabi, toscani) li combinarono assieme in modo sì armonico da dar luogo a uno stile caratteristico schietto, senza fronzoli, eminentemente organico.

Di qui potremo dare un'occhiatina anche nelle Marche, ma come si fa collo spazio sì limitato? Queste regioni meridionali sono state dimenticate troppo dalla critica. Mancarono alle città del mezzogiorno storici ed illustratori di patrii monumenti, non ebbero un Giorgio Vasari, nessuno che tramandasse ai posteri nomi di scultori, di pittori e di architetti degni di figurare accanto a quelli di artisti altissimi della Toscana, del Veneto, dell' Umbria, della Lombardia.

Delle Marche sono noti soltanto generalmente il S. Ciriaco d'Ancona (XII e XIII sec.) e il San-

tuario di Loreto; sono pochi che sanno per es. che a Ascoli Piceno la chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio è un grande e prezioso palinsesto architettonico.

Quanto si è detto per le provincie meridionali si può dire per la Sardegna troppo dimenticata da tutti. Il La Marmora, lo Spano, il Pais si sono interessati di farla conoscere, ma sia perchè effettivamente in arte non ha un posto considerevole sia perchè l'indifferenza è contagiosa, la Sardegna artistica non è punto nota alla maggioranza degli Italiani.

E invero l'architettura medioeva di Sardegna potrebbe essere soggetto di studio. È noto che la Sardegna l'ebbero i Pisani e i Genovesi e fu il pomo della discordia fra queste due repubbliche; orbene l'influenza di Pisa è tracciata nei monumenti superstiti. Ricordano le chiese pisane, a pilastri esili addossati al muro nelle facciate e sormontati da archi, S. Ardara consacrata sotto il pontefice Pasquale II nel 1107, la cattedrale di S. Simplicio in Terranuova a tre navate (XII sec.) l'antica cattedrale di S. Giusta presso Oristano, celebre per il sinodo che vi si tenne nel 1127; ricordano le chiese pisane nella incrostatura esterna a filari alternati, S. Michele di Salvenero presso Ploaghe (XII sec.) il cui abside è bellissimo, la chiesa dell'abbazia di Saccaragia presso Codrongianos eretta nel 1116, chiesa molto ricca e ornata di pregevoli dipinti, ecc., ecc.

Finiamo con un « eccetera, eccetera » per riconstatare che si offre ai ricercatori dell'arte italiana un campo di studio inesploratissimo.

I Campanili. — Quasi tutte o tutte le chiese lombarde hanno una torre vicina. Però bisogna esser prudenti nel riportare a molta antichità l'età delle torri in Lombardia. La circostanza di trovare frequentemente il campanile aggiunto a un fianco della chiesa eretto in epoca posteriore o realmente incassato in qualche parte della medesima e d'averlo creduto più antico che non potesse essere ha fatto assai volte riportare ai secoli del basso medioevo delle chiese non anteriori all' XI secolo. Certo, insomma, la torre per le campane o campanile è un accessorio che la chiesa di stile lombardo ha avuto sempre. Nei campanili l'architettura lombarda ha fatto sfoggio di quelle gallerie sovrapponentisi che sono una delle sue caratteristiche segnatamente per il modo svariato con cui le adottò. Fra i campanili più geniali si cita quello di Milano del S. Gottardo, ottagono a sette piani e con cono alla cima, di un Francesco Pecorari, cremonese (XIV sec.), quello dell'abbazia di Chiaravalle nel milanese (XII sec.), e quello della cattedrale di Crema sì fiorito nella sua parte superiore.[1] Fatti tutti in terra cotta qua e là tramezzata da pietre con

[1] Di questi tre campanili se ne vede accurata riproduzione colorita nell' opera: The Terra-Cotta Architêcture of North Italy — from careful drawings and restoration by Federigo Lose, edited by Lewis Gruner — London John Murray Albemarle Street 1867, Tav. 3 e 4 (Camp. di Chiaravalle) 5 e 6 (C. di S. Gottardo) 23, 24 e 25 (C. di Crema).

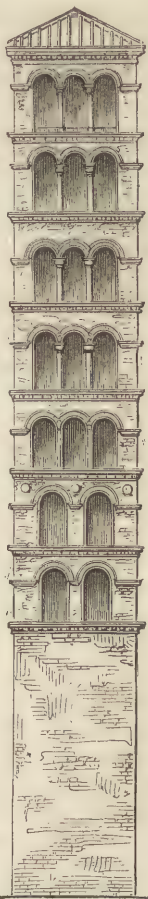
Vi si trovano riprodotte anche le facciate di varie chiese in stile lombardo a cui accenneremo.

qualche fondo a colore, questi campanili di Lombardia sono sempre agili e ornati di colonne e di archi che si svolgono e si arrampicano su su, naturali, sino alla vetta che è un cono il quale colla sua punta aguzza pare un' implacabile minaccia alle nubi vicine. — Di questi campanili ve ne sono vari altri degni di attenzione, per esempio: quello del Carmine a Pavia, quello della chiesa di Gravedona, quello di Cremona che è uno dei più alti d' Italia, e ve ne sono a Parma a Piacenza di questo stile lombardo legittimo il quale per la varietà bizzarra dei motivi per il libero svolgersi dei rapporti proporzionali per la aggraziata varietà dei particolari decorativi, si presta più di qualsivoglia altro tipo architettonico a dare agilità a questa nova forma dell'arte.

Dando un'occhiata qua e là al resto dell'Italia quanti altri bei campanili incontreremmo. Nominiamoli in blocco. A Roma e provincia sono notevoli per vari rispetti: il campanile di S. Maria in Cosmedin, di S. Maria in Trastevere eretto ai tempi di Innocenzo II, di S. Maria Maggiore che può riferirsi al secolo XII, il campanile della Cattedrale di Viterbo che dev'essere stato eretto intorno la seconda metà del XIII secolo, quello di S. Maria in Velletri che è tutto fatto a filari alternati di tufo, di selce e di mattoni. A Firenze il famoso campanile di Giotto che non è di Giotto o è di Giotto solo nelle 11 braccia da basso [1]

[1] Cfr. *Il Campanile di S. Maria del Fiore:* studi di A. Nardini Despotti Mospignotti.

(XIV sec.), quello di Pisa che è il più singolare di tutti. Fa meraviglia per la sua inclinazione che da quasi sette secoli si mantiene così, senza che abbia dato mai il minimo indizio di pericolare. La questione se la pendenza sia artificiale o casuale fu agitata per questo campanile come per la celebre *Garisenda* di Bologna (XII sec. princ.), la conclusione accettabile è questa, secondo noi: che il campanile di Pisa fu costrutto a piombo come ogni altra torre e la sua pendenza è accidentale, causata cioè da cedimento parziale del terreno su cui sorge. Dicasi lo stesso per la Garisenda suddetta dopo gli studi del chiarissimo Gozzadini. [1]

Accanto alla Garisenda di Bologna starebbe bene la notissima *Ghirlandina* di Modena cominciata nel 1261 con disegno e sotto la direzione dell'architetto e scultore Arrigo di Campione e terminata nel 1319. E vicino a queste due torri starebbe bene un ricordo del campanile del S. Francesco, ragguardevolissimo tem-

Campanile di S. Maria in Cosmedin, Roma.

[1] *Delle torri gentilizie*, ecc., pag. 280, e seguenti.

pio bolognese che dopo tanti anni di sollecitazioni è stato appena principiato a restaurarsi.[1] Questo campanile fu inalzato nel 1402 da un Bonino e Nicola (come venne scoperto recentemente) i quali probabilmente furon campionesi e il Bonino quello stesso che nel 1375 poneva in Verona l'arca di Can-Signorio, e dal 1387 al 1393 fu tra gli architetti del Duomo di Milano (fu di casato Fusina).

Sarebbe lunga la lista dei campanili italiani medioevi; e diverrebbe più lunga se si dovesse stendere così in massa senza aver cura di far la distinzione fra i campanili religiosi e gli altri civili. In tal caso nella lista figurerebbero bene la notissima torre del Palazzo Vecchio a Firenze (XIII sec. in principio), l'agilissima torre del Palazzo comunale di Siena detta del Mangia (tra il XIII e il XIV sec.) e quella altissima di Verona (XII sec.).

COSTRUZIONI MILITARI E CIVILI.

Nel medioevo il mondo non era occupato che dalla fede e dalla guerra. I vassalli erano in continua guerra coi loro signori, i signori in perpetua guerra coi vicini. Le terre incolte erano infestate da masnadieri che costringevano i feudatari alla difesa dei loro possessi. Per questo dopo le chiese, si costruirono numerosi castelli

[1] Si annuncia una illustrazione del S. Francesco di Bologna corredata di tavole per opera dell'erudito signor Alfonso Rubiani. Sarà interessante.

e principiò così il vassallaggio duro, crudele che abbracciò tutte le classi sociali in una ferrea catena i cui estremi furono i monarchi e i servi.

I Castelli e i palazzi pubblici e privati. — I castelli erano circondati da ampio fossato munito di ponte levatoio. Il fossato serviva a impedire che l'assalitore si respingesse coi *gatti*, *grilli* e castelli di legname fin sotto le mura o mettesse su puntelli le torri e le cortine per dirroccarle o avanzasse le opere di cavo sotto le fondamenta. Il fosso, o vallo, o terrapieno e lo steccato è di origine assai remota. Se ne servì Giulio Cesare per tagliare il passo agli Elvezi minaccianti le Gallie; se ne servirono i Longobardi per contrastare la discesa a Carlo Magno. Talvolta si cingeva il castello di due ordini di fossati. Le cinte di forma rettangolare, o quasi rettangolare, erano munite di torri interne riquadrate ancorchè non offrissero aggetti alla scarpa. All'esterno si addossavano alla cinta delle torricelle quadrate circolari o poligonali le quali servivano di luoghi d'agguato. All'ingresso dei castelli eravi sempre una torre e talvolta due, e tra le due porte (una esterna, l'altra interna) una camera nella quale lavorava il meccanismo delle erpici. Sulla vólta una fenditura serviva al getto dei proiettili sui nemici che fin là si fossero spinti. Le porte si chiudevano con saracinesce le quali sebbene fossero state in uso anche presso i Romani, come afferma Tito Livio [1] furono in maggior voga da

[1] Lib. 27, cap. 30.

noi dopo le invasioni degli Arabi dai quali ebbero il nome. Esse eran composte di fortissimi tavolati uniti da travi e sospesi a grosse funi o a catene di ferro e lo scopo loro principale era di sbarrare con sollecitudine il passaggio della porta quando trovandovisi insieme difensori e assalitori diventava quasi impossibile far girare le imposte sui cardini.[1] Per impedire al nemico l'accesso dalla cortina alle torri si usava di costruire in legno i pavimenti delle torri in modo che si potessero smontare facilmente nel tempo che gli assalitori lavoravano a sfondare la porta; quando vi fossero riesciti, si trovavano davanti un vuoto il quale impediva loro di avanzarsi e passare la cortina opposta per salire ai piani superiori oppure discendere in città. I costruttori militari del medioevo mostrarono di essere espertissimi nella loro arte. Ma non è qui che possiamo studiare e ammirare i loro pregi tecnici. Bisognerebbe che il lettore avesse di già fatto studi riguardanti questa parte speciale della architettura, o che anche fugacemente noi accennassimo a talune particolarità tecniche riguardanti l'architettura militare le quali ci menerebbero fuori del nostro còmpito.

Non si dimentichi che una caratteristica di queste costruzioni militari sta nel coronamento a merli diversi di forme a seconda dei tempi e dei

---

[1] Si fecero saracinesche anche in ferro; anzi in Piemonte, nel Medio Evo si usarono spesso in ferro; in Toscana e in molti altri luoghi erano abituali quelle di legno. Lo afferma il Machiavelli, *Dell' arte della guerra.* Lib. VII, pag. 38.

paesi. In Italia i merli da fortezza, salve poche eccezioni, erano o rettangoli o a coda di rondine e nella lotta delle fazioni gli uni e gli altri caratterizzarono i combattenti: così si ebbero merli guelfi, nei merli rettangoli, e merli ghibellini in quelli a coda di rondine. Perciò in Piemonte per esempio, dove prevaleva la parte imperiale, troviamo quasi sempre i merli a coda di rondine tranne in Valle di Susa dove si esercitava la influenza guelfa del Delfinato.

È ormai da tutti saputo che il progresso della civiltà e le costituzioni liberali resero molte città autonome; perciò queste ebbero bisogno di Palazzi pubblici o Palazzi della Ragione dove i cittadini principali si riunivano a consiglio per trattare le faccende pubbliche e dove abitava talvolta il primo Magistrato eletto con voto popolare. La architettura di codesti palazzi — che il Rohault de Fleury chiama architettura comunale [1] ha una impronta grave. Il carattere dei bassi tempi del medio evo severo come era, non poteva certo assumere fisonomia diversa nei palazzi pubblici per quanto talune volte si ornassero di decorazioni spigliate che facevano risaltare la poderosità delle muraglie. I palazzi pubblici che appartengono al periodo storico che traversiamo in buon numero son guasti e alterati.

Citiamo il palazzo della Ragione di Monza, che per quanto piccolo e svisato può dare un' idea dei palazzi pubblici che eran l'anima delle città

[1] Cfr. Palais publics de Pistoie.

in dove sorgevano (fu eretto nel 1163 per ordine di Federico I). Citiamo il palazzo della Ragione di Milano (1228-1233), il notevolissimo palazzo Comunale di Piacenza (fondato nel 1281) chiamato

Palazzo del Comune, Monza.

volgarmente il *Palazzo gotico* o il *Gotico* semplicemente, e dovuto a Pietro da Borghetto, Pietro Cagnano, Gherardo Campanaro e Negro dei Negri, il palazzo della Ragione a Padova la cui sala se non la più vasta è una delle più vaste del mondo (1172-1219) e il cui disegno fu immaginato da Pietro di Cozzo di Limera, e non

dimentichiamo il palazzo Vecchio (XIII sec.) e il Bargello (XIII sec.) di Firenze che son veramente due tipi di quest' architettura severa e caratteristica delle costruzioni di cui parliamo. [1]

Quanto ai Palazzi o Case private c' è poco da dire: sono pochi quelli che sfidarono con successo il lungo corso dei secoli e le esigenze della vita sociale che via via si è rinnovata.

---

[1] Alcuni di questi edifici si potrebbero benissimo classificare fra quelli del periodo transitorio tra il lombardo e l'arco acuto.

Le costruzioni sorte nei periodi di transizione o vicino a questi periodi si classificano male. Potendo fare degli esami senza la seccatura delle pagine fissate la classificazione sarebbe più facile per quanto talvolta mentre si è per affermare una qualsiasi opinione in proposito accade che una forma, prima sfuggita, corregga o rechi nova confusione nella nostra mente. Certi esami qui si è costretti a farli un po' alla lontana; ma la parte più interessante è che lo studioso capisca bene lo spirito delle classificazioni; poi sta a lui a vedere quanto le costruzioni che sono oggetto di studio partecipino di una forma stilistica e quanto di un' altra, prescindendo dalle rispettive età che qualche volta condurrebber fuor di strada anco gli esperti.

CAPITOLO II.

DELL' ARCHITETTURA DI TRANSIZIONE FRA LA LOMBARDA E QUELLA A ARCHI ACUTI.

Lo stile di transizione è quello in cui le forme antiche si accompagnano alle nuove per dar luogo a un assieme che se può dirsi ibrido, non è irrazionale considerato sotto il rispetto dello sviluppo storico. La trasformazione non solo negli stili dell' architettura ma in qualsivoglia umana manifestazione, non si compie che a poco a poco; a forza di leggeri e costanti mutamenti i quali annunziano l' albeggiare dell' età nova; età che dovrà lottare colla vecchia finchè le idee nuove non vivranno nella coscienza di tutti. Questi conati sono rappresentati nella storia da quei periodi cosiddetti di transizione, i quali iniziano le ère caratteristiche del movimento storico generale. Rispetto all' architettura il periodo storico che studiamo ora è uno dei più notevoli perchè inizia il passaggio di due epoche architettoniche sostanzialmente differenti l'una dall'altra. Le forme romane che da tanto tempo signoreggiavano la

architettura cristiana anche traverso a tanti cambiamenti, sono per essere abbandonate; l' arco rotondo e la cupola sferica saranno sostituiti da nuove forme originali le quali ora si presentano alternativamente nell' architettura che si mostra qua e là con impronte diverse e modestamente tra il XIII e XIV secolo e si svolgeranno poi nell'architettura del Trecento che diciamo archiacuta o a archi acuti. [1]

Ora si discorre dell'architettura di transizione che sta fra la lombarda e quella a archi acuti. Sicchè vogliamo accennare alle fabbriche nelle quali l'arco acuto si accompagna all'arco rotondo dello stile lombardo; ove l' arco delle gallerie e delle finestrelle lombarde è suddiviso da segmenti circolari o lobi; ove il pilastro a fascio si orna di modanature minute ed assume insolita sveltezza; ove l' ornamentazione acquista vivacità e indipendenza che nell'architettura lombarda non ebbe mai.

Nell' alta Italia, non meno che altrove, si afferma quest'architettura di transizione della quale riconosciamo i primi sintomi nella facciata del Duomo di Ferrara, che pure è di un' epoca assai anteriore a quella su cui ora volgiamo il discorso. Malgrado ciò lo studioso la può guardare come esempio di stile misto; cioè dello stile dove l'arco acuto disputa la prevalenza all' arco a pieno centro.

Spingendoci nel centro dell'Italia a Pistoia tro-

[1] Vedi nelle pagine seguenti dove si parla di questa architettura.

viamo il Battistero di Andrea Pisano (1299†1305), ove le gugliette, i gattoni usatissimi nell'architettura a archi acuti, i pinnacoli s'intrecciano agli archi rotondi ed agli ornamenti della maniera toscana del XIII secolo. A Pisa il palazzo Gambacorti, la genialissima S. Maria della Spina (eretta 1325-1336) già attribuita pare a torto a Nicola Pisano (nato tra il 1205 e il 1207 † 1278) è pure un esempio considerevole di architettura mista, a Siena il fioritissimo Duomo dove ai pilastri slanciati si innesta l'arco a pieno centro. Il Vasari asserisce che ne dette il disegno Nicola Pisano nel 1240, ma pare coll'istessa autorità colla quale afferma che Nicola eresse l'attiguo e leggiadro S. Giovanni fondato dopo il 1300 vale a dire vari anni dopo la morte del suo preteso architetto.[1] A Firenze vediamo una loggetta che fa angolo con la piazza del Duomo e la via dei Calzaioli comunemente detta del Bigallo. Non è impossibile che questa loggetta costrutta certamente tra il 1352 e il 1358 sia stata disegnata dal fiorentino Andrea Orcagna (1308†1368) invece di quell'altra dei Lanzi attribuitagli dal Vasari che certamente l'Orcagna non disegnò. La loggetta del Bigallo è uno splendido esempio della architettura mista poichè oltre ad incontrarvisi l'arco rotondo con l'arco acuto vi si trovano molti elementi decorativi che l'architettura archiacuta s'impersonò, facendosene una delle sue attrattive principali. Vogliam riferirci a quei rin-

---

[1] Cfr. Note e Commenti al Vasari, edizione Sansoni. Vol. I, pag. 303.

cassi minuti a quelle formelle policrome, alle altre minutaglie accarrezzate con industre scarpello che nell'architettura archiacuta raggiunsero

Loggetta del Bigallo, Firenze.

altissimo sviluppo e nella loggia del Bigallo abbondano.[1]

---

[1] È stata restaurata recentemente dall' egregio amico mio prof. Castellazzi che prese l' iniziativa e diresse *gratis et amore Dei*, questo lavoro. Le pitture furono restaurate dal pittore restauratore Bianchi.

E necessario notare che nell'esame di questa architettura nella quale si innestano due stili diversi bisogna andare molto cauti, poichè, alcune fabbriche nelle quali l'arco a pieno centro si trova accompagnato a quello acuto, possono essere state eseguite in due tempi diversi corrispondenti precisamente ai due stili.

Se volessimo continuare a citare esempi, dovremmo dare a questo capitolo una larghezza maggiore di quella che deve avere rapporto agli altri. A noi basta aver mostrato cosa è questa architettura di transizione fra la lombarda e la archiacuta.

CAPITOLO III.

DELL'ARCHITETTURA A ARCHI ACUTI.

Osservazioni generali.

Siamo dinanzi ad una delle solite questioni di nomi. L'architettura che ci siamo risolti di chiamare archiacuta o ad archi acuti, fra gli altri nomi impropri ebbe quello datole dagl'Italiani, di architettura *gotica*; o architettura dei Goti, cioè dei Barbari (poichè in Italia gotico fu sinonimo di barbaro). Difatti con questo nome di battesimo non tanto si volle determinare la provenienza di questa architettura, quanto se ne volle stimatizzare il sistema che si discosta completamente dal classico. Bisogna sentire taluni scrittori come sputan veleno quando hanno da scrivere dell'architettura a archi acuti! Sarebbe curiosa una raccolta di tutte le diatribe contenute nei libri di storia architettonica dal Vasari in giù. Bisognerebbe prepararsi a sentirne di cotte e di crude, contro il « barbarico sistema » come lo chiama Gianfrancesco Napione nel fervorino « A cortesi leggitori » premesso ai suoi

tre volumetti sui *Monumenti dell' architettura antica.* Nè il Napione è scrittore tanto vecchio, anzi; i suoi libri sono del MDCCCXX. Ei scrive: riportando l'opinione del d'Agincourt che è poi la sua «...in quel sistema d'architettura detto volgarmente gotico che da tanto tempo dopo Teodorico venne in voga anche in Italia, si volle dare a tutto una sveltezza straordinaria onde convenne ricorrere agli archi acuti; si assottigliarono le colonne si attorcigliarono in istravagantissime guise e tutto era piramidi, tutto finestre, tutto tabernacoli, tutto era minuzie e le foglie di cavoli (*sic!*) sostenevano ogni cosa. Lo indagare di onde sia venuta in Italia questa cattiva maniera di architettare, che a certi cervelli cui piace in tutto d'imbarbarire va pure a sangue a'giorni nostri, non è tanto facile il determinarlo ma poco dovrebbe premere eziandio a chi diritto ragiona. Credesi comunemente che sia nata in Germania dove famosa è la Cattedrale di Strasborgo, onde dai più architettura Tedesca si denomina; altri dai Mori e Moresca perciò la dicono, ecc.» Qui il Napione seguita per conto suo a infilarne una più grossa dell'altra sicchè è inutile seguirlo ancora.

Sentiamo piuttosto l'opinione d'un antico scrittore ora che si è sentito quella d'un moderno: sentiamo cosa ne pensa Messer Giorgio. Nella introduzione delle *Vite* egli parla così dell'architettura archiacuta: « Ecco un'altra specie di lavori che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzioni molto differenti dagli antichi e da moderni: nè oggi si usano dagli

eccellenti ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari mancando ogni lor cosa di ordine che piuttosto confusione o disordine si può chiamare, avendo fatto nelle lor fabbriche, che son tante che hanno *ammorbato* il mondo, ecc. » Il resto s'indovina facilmente. La finale pietosa forse non si può indovinare. « Iddio scampi ogni paese da venir tale pensiero ed ordine di lavori, che per essere eglino talmente disformi alla bellezza delle fabbriche nostre meritano che non se ne favelli più che questo. »

Non c' è da stupirsi; nel cinquecento, poco più poco meno, non si poteva parlar che in questo modo. Intorno l'architettura archiacuta non parlano diverso del Vasari, Leonbattista Alberti e Raffaello; Francesco di Giorgio Martini, sì.[1]

Dicevamo che siamo risolti di chiamare questa architettura archiacuta o più correttamente a archi acuti, perchè derivò dall'arco acuto lo slancio verticale del suo sistema, la sua leggerezza e la sua varietà potendo avere l'arco acuto, vari centri e non uno costante, come il semicircolare. Il principio di questa architettura sta dunque nell'arco acuto. La nostra denominazione, poi, non implica di essa architettura come tant' altre: gotica, normanna, arabo-bisantina, ecc., la provenienza che ha fatto scrivere tante corbellerie

[1] Francesco di Giorgio Martini, invitato nel 1490 a dire la sua opinione su il finimento della cattedrale milanese, dichiarava che i nuovi ornamenti dovesser convenire con gli antichi. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte.* Bonn, 1867, pag. 152.

anche a uomini saggi. Molti si sono martirizzati il cervello a cercare l'origine dell'arco acuto persuasi che trovata questa origine il problema sarebbe stato risoluto.

Ma ove mai andaste a perdere il cervello o uomini illustri! — Certe questioni non sono nel dominio della storia. Cosa rispondereste se vi venisse domandato cretinamente chi ha inventato il circolo o il triangolo? L'arco a sesto acuto è antico come il mondo. In Egitto si trova nel Ramesseione di Tebe di trentaquattro secoli fa; in Grecia s'incontra nel tesoro d'Atreo, a Micene dell'età eroiche; in Asia si vede nella porta di Assos, in Etruria, in Sardegna lo abbiamo notato nelle tombe e nelle nuraghe,[1] in America lo hanno alcune costruzioni messicane dell'antichità più remota. E che serve andar tanto lontani? Volgiamo gli occhi all'Oratorio di Falaride a Agrigento e alle mura di Praeneste se vogliamo vedere archi acuti antichissimi. È vero che l'arco acuto dei monumenti citati in generale non è fatto a cunei come nei monumenti del medio evo, ma a monoliti orizzontali uno poggiato sopra l'altro.

Notisi frattanto che l'arco acuto è più forte di tutti gli altri archi e ne ha minore la spinta. È noto che dati due archi dello stesso diametro e della medesima grossezza, l'uno a pieno centro, l'altro a sesto acuto, la spinta di questo sta alla spinta di quello come 3 a 7; ed è noto che basta dare all'arco acuto i $^3/_4$ della grossezza e della

[1] Vedi la prima parte dell'*Architettura Italiana.*

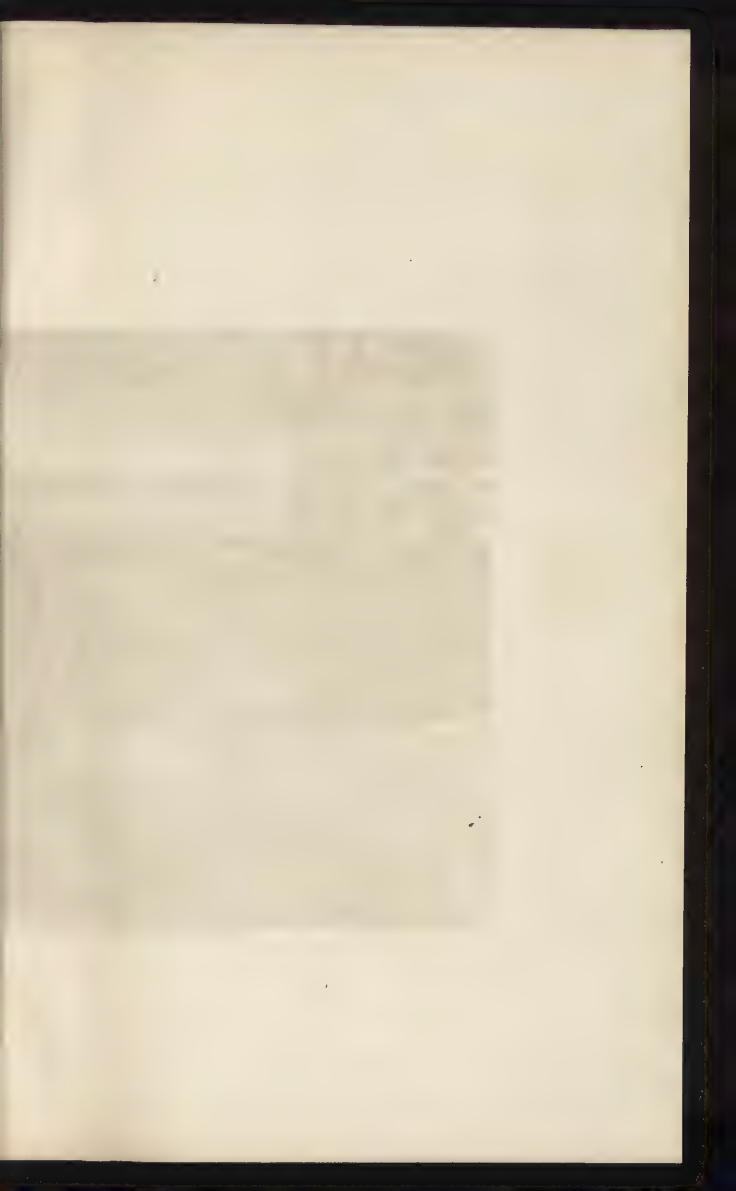
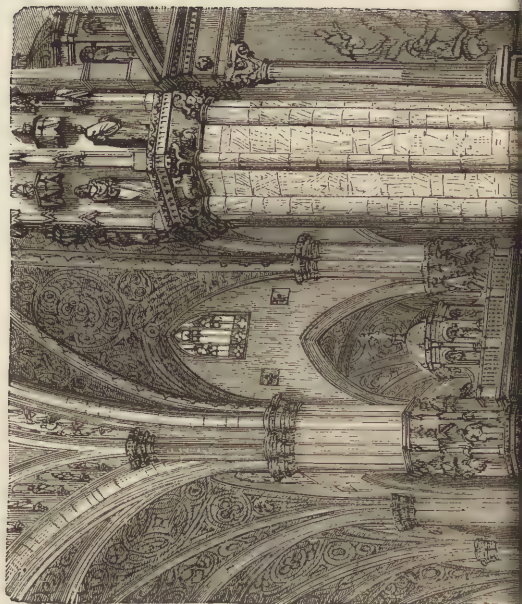
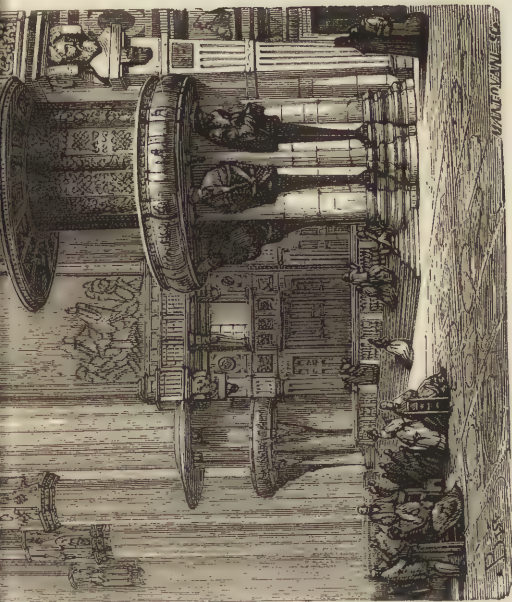
forza dei punti d'appoggio dell'arco a pieno centro corrispondente perchè l'arco acuto stia su. Ciò posto non si confonda la origine d'un elemento di un sistema architettonico con tutto il sistema. L'architettura non è questa o quella forma, ma un organismo che ha un carattere particolare. Se l'arco acuto è antico quanto il mondo, il sistema architettonico archiacuto ebbe origine invece sugli ultimi del dugento e principiò timidamente e finì nel trecento, o poco più, qui da noi, mentre all'estero si mantenne di più; quando in Italia le forme classiche già si riusavano da tutti. Insomma la questione dell'origine dell'arco acuto è inutile, vana, di veruna importanza per sciogliere l'origine dell'architettura archiacuta.

Tali questioni sulle origini degli stili si somigliano tutte. Vedemmo nella prima parte del nostro studio sull' Architettura italiana in che modo ingegnoso fu trovato il rapporto fra le capanne e l'ordine dorico, da certi scrittori; non v' è dunque da meravigliarsi a sentire che anche l'architettura archiacuta fu vista nelle foreste colle sue guglie appuntate, coi suoi pinnacoli leggiadri, colle sue agili colonne a fascio;... sicuro! nelle foreste del nord, in istato embrionale. Il dotto Warburton, ed altri dopo di lui, rimasero colpiti dalla rassomiglianza che esiste fra un viale di alberi in una foresta nordica ed una vasta cattedrale del XIV secolo: — il Warburton vide la cattedrale in un viale d'alberi con le sue navate, coi suoi filari di pilastri a fascio « i cui robusti rami protendonsi e spingonsi d'ogni parte, le cui costole si intrecciano con quelle che partono dai

pilastri vicini, formando una serie di arcate che lasciano penetrare la luce da innumerevoli fori e vanno a terminare in una specie di baldacchino meraviglioso, imitando tutto il lusso della vegetazione delle foglie, del fiore e dei bottoni ». Tale spettacolo, vedeva il dotto Warburton, nei tronchi poderosi che s'inalzano a distanze eguali i cui rami si riuniscono a una certa altezza e coprono la via profumata e ridente. Altri autori ricordandosi che i più antichi sacerdoti del nord, i Druidi, adempivano i loro riti nei boschi, immaginarono che le meravigliose costruzioni archiacute non erano che dei fac-simile, giusta la espressione dell' Hope,[1] un pochino abbelliti dell' antiche foreste in cui i Druidi abbruciavano le vittime umane nei canestri di vinco. Un altro autore più moderno considerò il sistema archiacuto « la copia delle primitive costruzioni formate di tronchi, di rami e di polloni tagliati nelle foreste indi ripiantati, intrecciati, e, a cagione della linfa conservata da essi, o da essi tolta ai circostanti elementi, producenti nuovi germogli e nuove foglie ».

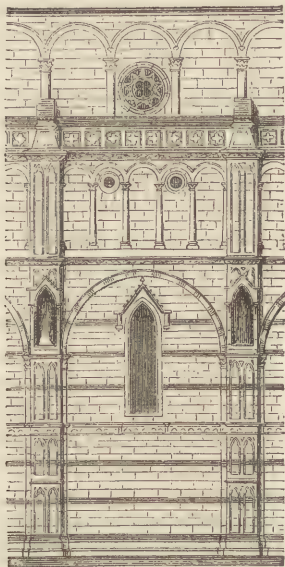
Basta colle novelle.

È naturale che un novo stile architettonico non possa sorgere da oggi a domani, ma sia la conseguenza di forme anteriori le quali a forza di mutamenti abbandonano la loro origine per presentarsi finalmente sotto un novo aspetto che non ha più il minimo ricordo della forma iniziale. *On est toujours l'enfant de quelqu'un* (dice il

[1] *Storia dell'Architettura*, pag. 237.

Duomo di Milano.

balbuziente Bèrid d'Oison nel *Mariage de Figaro*. Dunque noi crediamo di vedere nell'architettura archiacuta la continuazione regolare, naturalissima dell' architettura che la precedette; della lombarda; ben inteso, subordinata alle esigenze di paesi e di usi. Per intenderci ci vogliono due esempi; uno dello stile lombardo, l' altro dello stile ad archi acuti. Prendiamo la Basilica di S. Ambrogio pel primo e il Duomo di Milano pel secondo. Queste due costruzioni che racchiudono tutto il lungo movimento stilistico dell' architettura medioevale e apparentemente sono tanto disparate, hanno punti di contatto così significanti da convincerci che l'architettura archiacuta procede direttamente dalla basilica lombarda e in Italia non è stata importata nientaffatto dall'estero.

Ma perchè il confronto riescisse più chiaro ci vorrebbe un altro esempio che servisse di *trait d'union* fra il Duomo e il S. Ambrogio; ci vorrebbe la cattedrale di Siena oppure il S. Martino di Lucca. Ecco dunque una campata del S. Martino; una parte dell'interno del Duomo di Milano in prospettiva e una campata del S. Ambrogio (V. pag. 44). L'intelligente sarà colpito subito dalla differenza sostanziale che c' è fra il S. Ambrogio e il Duomo di Milano. Nel primo domina il movimento orizzontale nella sua gravità solenne, nel secondo la linea verticale slanciasi su ardita e si piega e si contorce allegramente in cento guise. Se rivolgiamo gli occhi sulla campata del S. Martino troviamo che le differenze notate vi si correggono tra di loro. Nella struttura del

Duomo di Milano mancano i matronei o il *triforium* che non manca in molte altre chiese archiacute; nè manca al S. Martino dove le linee

S. Martino, Lucca. (Motivo delle campate esterne.)

complessive del *triforium* per intonarsi colla totalità dell'organismo costruttivo hanno sviluppo verticale ragguardevole, mentre nel S. Ambrogio hanno sviluppo orizzontale. Sul pilastro a fascio o *polistile* non c' è da osservare niente avvegnachè ci sembri tanto chiara la parentela fra il pilastro del S. Ambrogio e quello del Duomo (si

intende nel movimento icnografico) che è inutile soffermarsi a spiegare il rapporto dei due pilastri.

S. Martino, Lucca. (Motivo delle campate interne.)

È necessario di far qui una osservazione sulle vòlte.

Si ricordi che le vòlte dei Romani risultavano dalla penetrazione di due cilindri tagliati longitudinalmente i quali si incrociavano a angoli retti. Questo sistema di vòlte ha una spinta vigorosissima e deve la sua solidità allo spessore dei quattro corpi di muratura su cui si svolge e alla bontà della malta romana che delle vòlte

facea una massa omogenea. I Romani rafforzavano inoltre il sistema con archi raddoppiati composti di archi sporgenti più bassi del resto della vòlta e dei contrafforti in curva. I Romani non sognarono mai di costruire i cordoni diagonali lungo le curve della vòlta là ove questa è sospesa nel vuoto. Questo novo elemento tanto utile per la stabilità e la prontezza costruttiva delle vòlte è affatto medioevale. Gli architetti del medioevo che, dopo averlo trovato, ne capirono tutta la utilità, lo adoperarono sempre. La vòlta medioevale si basa tutta sui cordonati diagonali che diventano la armatura del sistema. I quattro triangoli che risultano non hanno nessuna importanza statica; sono come i quattro spicchi di una tenda comune; sicchè i triangoli poterono essere coperti di un leggero strato di muratura. Questa meravigliosa ossatura che dimostra negli architetti d'allora grande conoscenza delle operazioni statiche apportò l'utilità di non tenere di spessore eguale tutto il muro perimetrale della fabbrica. La spinta delle vòlte si esercitava solo là ove queste si impostano sui pilastri; quindi l'attenzione del costruttore doveva rivolgersi sulle parti sostenenti gli archi diagonali che sono le spine dorsali delle vòlte. Siccome però il peso veniva tutto a gravare i pilastri e la spinta obliqua che ricevevano era più forte del solito, perchè l'arco era acuto, così si riconobbe la necessità di mettere degli appoggi esterni i quali colla lor massa neutralizzavano la forza tendente a schiantare l'arco. — Questi contrafforti, che nascono logicamente colla vòlta a costoloni, al-

l'esterno furono ornati con maggiore o minore ricchezza a seconda della importanza minore o maggiore della costruzione. Applicati nelle chiese oltre a ornarle di fuori servirono a far capire il numero delle campate in cui erano spartite dentro. Giacchè, è ben notare ora per sempre, l'architettura archiacuta è l'architettura logica per eccellenza. Come nel regno vegetale e animale non c'è fenomeno che non derivi da una necessità organica, così nell' architettura archiacuta alla istessa guisa che nell'ordine dorico italo-greco, la costruzione è innestata alla decorazione con una severità, con una logica da meravigliar tutti. Se dunque la solidità dei muri perimetrali non dipende che dai pilastri su cui spiccano le vòlte, segue pei muri quello che seguì per le vòlte; cioè i muri che congiungono pilastro a pilastro non hanno nessuna importanza statica e possono essere fatti con un sistema di muratura sbrigativo. Ecco l'origine dei finestroni i quali si veggono lungo le navate delle chiese archiacute e nelle absidi e nei trànsette, e che troviamo di aspetto più umile nelle chiese lombarde, dove, come nelle archiacute, hanno dimensioni variate e derivano dalla ossatura della fabbrica.

Ma riveniamo al nostro confronto.

All'esterno del S. Martino abbiamo le gallerie finte e i pilastroni di divisione che si vedono, non solo nel S. Ambrogio, ma in moltissime chiese alla maniera lombarda tanto in Lombardia quanto in Toscana: a Piacenza, a Parma, a Pavia, a Pisa, a Pistoia, a Arezzo. Queste medesime gal-

lerie si trovano poi nello stile archiacuto, dappertutto, nelli interni e negli esterni; a Siena, a Orvieto, a Assisi; in qualsivoglia costruzione sacra d'architettura archiacuta. E l' inclinazione del tetto senza cornice orizzontale è pure comune ai tre esempi di chiese che stiamo studiando; e molte e molte altre particolarità vi sono comuni e potremo notarle se qui potessimo fare un 'analisi minuta coll' aiuto di molte vignette e senza oltrepassare i limiti propostici.

Da ciò che abbiamo detto possiamo conchiudere che l'architettura archiacuta ha la sua genesi nella lombarda; che le caratteristiche delle costruzioni del novo stile sono:

a) il costante uso dell'arco acuto;

b) la costruzione delle vòlte con la ossatura a costoloni diagonali, con pilastri e contrafforti i quali formano la divisione e la interruzione delle superfici dei muri;

c) la tendenza d'ogni parte a spingersi insù e il conseguente trionfo della linea verticale sulla orizzontale.

Della ostinata controversia circa la paternità di questa architettura archiacuta le nostre conclusioni dicono cosa pensiamo. Non ci commovono punto i dotti slanci del signor Milner che a ogni costo vuole aver trovato in Inghilterra delle date ed una combinazione di forme speciali le quali dimostrano che le stile archiacuto è d' origine inglese; non ci sgomenta nemmeno la erudizione del cav. Wiebeking di Monaco che attribuisce a san Bernward vescovo d' Hildesheim la origine dello stile archiacuto; nè ci

rende perplessi un momento la logica stringente di Viollet-le-Duc, o la parola facile e colorita di Carlo Blanc ambedue convinti che lo stile a archi acuti si partì dal nord della Francia e si introdusse a poco a poco nelle varie regioni d'Europa: — niuno dei citati che sono i capi valorosi di una legione di scrittori che hanno ripetuto il verbo dei Maestri, niuno ci ha persuaso che la controversia sull' origine dell' architettura archiacuta non sia stata falsata.

Qui non si tratta di fare dello *chauvinisme* in materia d'arte; si tratta di cercare la verità. Noi dunque dividiamo così la quistione: — l'origine dello stile e il suo sviluppo. Da dove originò questo stile? — Dove ebbe il suo pieno sviluppo?

Rispondiamo alla prima domanda. — Lo stile archiacuto ebbe origine in Italia e dall' Italia passò all'Estero. Alla seconda domanda rispondiamo. — Lo stile archiacuto considerato nel suo compiuto e coordinato sistema ebbe il pieno svolgimento in Germania più che in Francia, in Inghilterra e in Italia — anzi men che meno in Italia dove, questo stile non attecchì perchè non poteva attecchire. Diciamo brevemente da che sono motivate le nostre risposte. Sappiamo ormai in cosa consiste lo stile lombardo, sappiamo che passò in Inghilterra e in Francia per mezzo di architetti lombardi. Scrive a questo proposito il signor Cordero nella pregiata sua storia *Dell'architettura italiana durante la dominazione lombarda:*... « San Guglielmo già abate di S. Benigno di Digione (piemontese di nascita) personaggio di alto ingegno, e, secondo le condizioni

di quei tempi, in ogni maniera di arte versatissimo, passò in Francia in compagnia del celebre abate Chequi san Majolo sul cadere del secolo X. Quivi *assistito da un drappello di artisti italiani* nel primo anno dopo il mille, gettò a Digione le fondamenta del nuovo tempio del Monastero di S. Benigno, *ed egli stesso ne fu l'architetto*: quella gran fabbrica nella quale collocò trecentosessanta colonne fatte venire da ogni parte fu riputata in quel tempo la fabbrica più magnifica delle Gallie ed a niun altra simile per la disposizione della sua architettura... nè era pur anco terminata quando l'abate Guglielmo fu chiamato dal duca di Normandia Riccardo II verso il 1010 non solo per operare la riforma di quei monasteri e a fondarne dei nuovi, ma ancora *a dirigere egli stesso le fabbriche.* Nel corso di venti anni che vi dimorò *attese al pubblico insegnamento*, e vi fondò da quaranta monasteri e ristaurò gli antichi. In tutte queste opere — prosegue il cav. Cordero di S. Quintino — *ebbe a compagni un buon numero di monaci italiani*, ecc., ecc. » Si noti che anteriormente all' epoca citata la Normandia era paese tanto barbaro che lo stesso Guglielmo invitatovi innanzi al 1010 rifiutò di recarvisi accennando alle barbarie in cui si trovava il paese. Il racconto del cav. Cordero è accettato da tutti. Ora se ne risulta che l'architettura lombarda passate le Alpi si piantò in Normandia penetrò in Inghilterra, e poscia si diffuse sul Reno e per tutta la Germania col mezzo dei monaci soli architettori di quei giorni, nel racconto suddetto c' è la ragione che ci fa

rivendicare all'Italia l'origine dell'architettura archiacuta.

La ragione che spiega la seconda risposta sta nel fatto da tutti riconosciuto che i celebri edifizi in istile archiacuto sono in Germania: tali le cattedrali di Colonia, di Strasburgo, di Ulma, di Ratisbona; i campanili di Colonia, di Friburgo, di Francoforte, d'Ulma, di Malines, di Vienna, i palazzi comunali di Norimberga, della Borsa di Magonza (demolito nel 1812) e molti altri palazzi e case private.

E è qui, in Germania, in Francia, e anche nell'Inghilterra dove l'organismo ad archi acuti si svolge compiutamente; dove la delicatezza delle particolarità segna il suo più alto grado di sviluppo.

Di mano a mano che questa architettura si sviluppa acquista agilità e sforza quell'impronta di gentilezza la quale sta nel suo carattere. Nel XIV e XV secolo, a Strasburgo, a Norimberga, a Brou pare rinunci alle leggi della statica per abbandonarsi tutta alle fioriture. I muri sono tutti forati da finestroni: manca l'appoggio; se non ci fossero i contrafforti guai! la costruzione crollerebbe. La cattedrale di Strasburgo formicolante di ornati e statue fa l'impressione di un ricco lavoro in oreficeria degno di esser posto sotto una campana di cristallo per paura che il fiato lo sciupi.

Insomma non crediamo con l'Hope [1] che l'architettura archiacuta sia venuta in Italia dalla

---

[1] **Op. cit. pag. da 268 a 273.**

Germania; crediamo bensì che dalla Germania e dalla Francia si sia inoltrata e diffusa in Inghilterra ove acquistò un carattere nazionale qualche tempo dopo che lo conseguì in Germania e in Francia. Difatti la S. Cappella a Parigi consacrata verso la metà del XIII secolo, sfoggia tutta l'aerea leggerezza, tutti gli incantesimi dell'architettura archiacuta in un'epoca in cui l'Inghilterra appena mostra di avere abbandonato la vecchia e pesante architettura che precedette immediatamente quella a archi acuti: la cattedrale di Salisbury consacrata nel 1258 informi.[1] In Italia se si eccettuano le cattedrali di Milano e di Assisi, non abbiamo monumenti da poter dire che l'architettura archiacuta ivi ebbe il suo compiuto sviluppo. Ora: — com' è possibile affermare che l'architettura archiacuta italiana deriva da quella della Germania quando i pochi monumenti italiani di questo stile, hanno una

---

[1] Con buona pace degli Inglesi continuatori della teoria milneriana bisogna proprio dire che l'Inghilterra non presenta veruna forma archiacuta della quale non se ne trovi in continente un tipo più antico; mentre molte delle nuove forme nate in Italia, Germania, Francia e Paesi Bassi non si vedono mai sul suolo della Gran Brettagna. L'Inghilterra non ha una cattedrale che si approssima alla vastità di quelle di Milano, di Colonia, di Parigi, di Anversa, nulla di paragonabile, offre l'Inghilterra, ai campanili di Utrecht, di Anversa, di Malines, di Ulma, di Friburgo, di Vienna, nulla di fino e leggiadro che possa ricordare i particolari delle costruzioni di Beauvais, di Colonia, di Aquisgrana, di Reims, di Bordeaux. Solo la cattedrale di York ricorda il finimento dei cori di Milano, di Beauvais, di Colonia, di Aquisgrana.

fisonomia nazionale stranamente lontana dalla fisonomia dei monumenti tedeschi?

Il clima mite dell'Italia si ribellava al sistema architettonico archiacuto che imponeva i tetti accuminati, le piramidi lunghe, aguzze dappertutto, gli archi arrampicanti, i poderosi contrafforti per assicurare i monumenti dalle nevi che su nel settentrione cadono molto più frequenti e insistenti che da noi. Questo stile non prosperò in Italia forse perchè gli Italiani abituati al vecchio sistema lombardo non vollero abbandonarlo per un altro che non valeva il vecchio; (secondo loro) o forse perchè si avvivò troppo presto in Italia l'amore dell'antichità classiche onde lo sviluppo dell'architettura archiacuta venne come strozzato dal ritorno all'arte latina che è, come chi dicesse, il nostro albero genealogico-estetico.

Non ha torto perciò, il Viollet-le-Duc a rilevare che lo studio dell'architettura medioeva in Italia non può dare che biografie e non una storia e per conseguenza un insegnamento. [1]

Insomma l'architettura a archiacuti rappresenta un novo e solenne trionfo della scienza contro la tradizione. I suoi monumenti la cui struttura è basata su princípi interamente novi, sono la espressione energica del lavoro libero e indipendente da ogni vecchia convenzione, sono la protesta più vivace contro le leggi del passato.

L'architettura archiacuta anche nell'ornamentazione si scosta dai fogliami fantastici di tutto lo

[1] *Ent. sur l'Arch. — Sixième entret.*, pag. 241.

stile romanzo e vi sostituisce i fogliami imitati dalla natura tal quali li produce. Gli ornamenti vegetali sono per lo più foglie di cardo, di édera, di vite, di rosa, di quercia, di acero, di prezzemolo, di cardone e s'incastrano nelle modanature che in questo stile si contorgono, si affondano, si animano di scuri forti; specie nel nord dove, il sole non essendo vivace come da noi, è necessario dar risalti notevoli a tutto, per ottenere effetti di luce brillanti. Non c'è architettura la quale come l'archiacuta si sia adornata di una flora ricca, varia e meno convenzionale.

L'architettura a archi acuti non è inferiore alla greca nell'ordinare la sua ornamentazione: — lo scultore e l'architetto lavorano assieme; li move una sola ispirazione. Nell'arcoacuto la decorazione non è elemento di sola bellezza ficcato là a caso frammezzo le linee architettoniche; ma conseguenza necessaria all'organismo per completarsi. Esempio: l'architetto alza il frontone a angolo acuto in cima alla sua fabbrica; questo frontone coi suoi spigoli taglienti stacca duramente sul cielo. Cosa fa l'architetto per rimediar a questo brutto effetto? Lungo gli spigoli fa arrampicare delle foglie accartocciate (gattoni) equidistanti, che oltre a ingentilire la massa del frontone, accordandolo viepiù cogli effetti minuti delle altre parti della fabbrica, tagliuzzano lo spigolo retto. Queste foglie che poi si ritrovano su i baldacchini dei tabernacoli e sui frontoni delle porte sono veramente di effetto eccellente e pare si rincorrano mantenendo sempre la stessa distanza fino a che giunte sulla vetta della piramide o

della cuspide si immedesimano e dan luogo al fiore crociforme che pare immaginato apposta per coronare le parti più vistose di una chiesa cristiana. A questa ornamentazione nervosa e ab-

Foglia arrampicante.

bondante bisogna aggiungere tutta l'altra che deriva dalla rappresentazione di animali fantastici che fanno ora da mensola a qualche bella statua di santo ora fanno da grondaia sur un angolo, ecc. ecc.

Sull'ornamentazione dell'architettura archia-

cuta sarebbe utile e curioso uno studio diligente. La conchiusione sarebbe che la logica rigorosa dell'ossatura delle fabbriche a archi acuti si ri-

Fiore crociforme.

trova nella loro ornamentazione. È proprio cosa stranissima che fra le tenebre del medio evo debba essere sorta un'architettura come questa la quale rammenta la grazia geniale e la rigorosità statica dell'arte italo-greca.

I grandi finestroni dell'architettura archiacuta divisi in due o più parti da leggiere colonne o liscie o a spirale con galanti archetti traforati, furono abbelliti da immagini di Cristo e della Madonna, o da istorie di santi e di profeti con splendore insuperato di vetri a colori vivaci. L'effetto delle invetriate a colori è sorprendente. La loro luce variopinta esercita sull' animo del cristiano un' impressione dolcissima. L' interno delle chiese freddo e lugubre si ravviva colla luce trasformata con splendori d' ametista di topazio e di smeraldo dalle finestre storiate, lunghe, bizzarre, ardite.

Fra mezzo a tanta festività di colorazione le altre parti del tempio erano mute. Perciò si pensò di colorire anch'esse con tinte vivaci: — in Francia specialmente si fece molto uso della pittura policromica. A Parigi, alla Santa Cappella abbiamo un esempio splendido della decorazione policromica nelle chiese a archi acuti. Quivi la colorazione è molto chiara perchè la Cappella venne restaurata, non molti anni fa, dal Duban, dal Lassus, dal Viollet-le-Duc e da Boeswillwald. Tutto vi è colorito; le vòlte, i pilastri tutto ispira là dentro la gaiezza del giorno. In Italia ci si limitò a colorire le vòlte molto sovente a fondo blu e stelle, quasi a simboleggiare il cielo stellato; e come nello stile anteriore si dipinsero delle storie del Cristianesimo qua e là.

COSTRUZIONI RELIGIOSE.

Fino dall' epoca di Costantino nella Basilica cristiana si introdusse una modificazione radicale alla nave longitudinale si aggiunse una nave traversa per modo che la pianta della chiesa ebbe la imagine della croce. Nello stile archiacuto questa nave traversa acquistò un'importanza straordinaria; alle due estremità ebbe le absidi come la nave longitudinale: talvolta, come nel Duomo di Firenze, si arricchì di cappelle, e come nel Duomo di Pisa all'incrociarsi coll'altra nave sviluppò un altro corpo d'aggetto che sovente venne destinato alla sacrestia. La chiesa archiacuta si distinse poi dalla lombarda nella disposizione dei pilastri. La campata formata di quadrati (come nello stile romanzo) fu abbandonata dall' arte a archi acuti dove i pilastri furono avvicinati tra loro, e i campi delle vòlte nella nave di mezzo formarono dei rettangoli in cui la parte più larga stabilì la nave di mezzo e ogni pilastro portò la vòlta anche di questa nave. Non si costruirono più le cripte, epperò non si vide il notevole rialzamento della solea, che tutt' al più fu alta più del pavimento delle navate di due o tre scalini. Le absidi spesso abbandonarono il movimento circolare e pigliarono il poligonale. Talune volte come ai Frari a Venezia girò torno torno al perimetro del coro una corsia formata dalla continuazione delle ali della nave; e sviluppò

Duomo di Milano.

a serie di cappelle costrutte tra i contrafforti ll'abside.[1]

Citeremo qualche esempio.

Il Duomo di Milano cominciato nel 1386.[2] È fatto che l'aspetto delle costruzioni archiacute stenti in Italia è diverso dall'aspetto del Duomo Milano che ricorda certi oggetti di oreficeria iesastica anco italiani imaginati da grandissimi tisti.

Si è bisticchiato tanto sul carattere di questo lomo: si è detto francese, tedesco o... ostroto. Per noi il suo carattere è *suo* perchè non li alcun altro monumento; che l'arte oltramonna l'abbia sfiorato è fuor di dubbio, ma ciò non torizza alcuno a affermare che il Duomo di lano è tedesco piuttosto che francese, è turco ittosto che assabbese. L' impressione che si rive vedendolo, è certo della più gran meraviglia.

---

[1] Un esempio considerevole di questo motivo icnografico porge la Cattedrale di Colonia. Di chiese le cui absidi o ornate di cappelle n' abbiamo varie anche noi. Ricormo il S. Benedetto di Polirone, presso Mantova eretto da ilio Romano su pianta basilicale e con abside pentilobata, l S. Antonio di Padova.

[2] Questa data secondo alcuni non è certa; Antonio Ceruti ne il principio del Duomo tra il 12 maggio e 12 ottobre 1386; il 12 maggio 1386 il pio arcivescovo Antonio da uzzo emanò una bolla riguardante il Duomo ed il 12 otre 1386 Gian Galeazzo Visconti concede la facoltà di queare nel contado di Milano per provvedere alle spese dell' inzamento del Duomo. Ricerche recenti affermano che verso 12 di ottobre 1386 la fabbrica era già stata incominciata r. *Perseveranza* 12 maggio 1886).

Se ne deve la fondazione al Duca Gian Galeazzo Visconti (1347†1402). Il Cantù però intese a dimostrare che la tradizione attribuisce a Gian Galeazzo la fondazione del Duomo ma colla stessa autorità con cui ne fa architetto Enrico Arler di Gmünd chiamato qui Enrico Gamodia.[1]

Il decano degli storici italiani dice che la fondazione del Duomo milanese è dovuta alla devozione del popolo, *corda fidelium.* Che il popolo c' entri è certo. Il Duomo di Milano fu proposito principesco imaginato col genio e messo a effetto col denaro del popolo. Il Duca ordinò, il popolo fece. Le questue, le eredità abbondanti, la carità cittadina, seguiva l'elevarsi della stupenda mole che col concorso di tante menti veniva su fin quasi dal principio con alacrità. Ma dopo per dubbi insorti, diminuito il primo entusiasmo, incominciò una serie di questioni rinascenti a ogni poco, che dovevano spesso interrompere il proseguimento dei lavori e turbare la concordia fra gli artefici.

E gli architetti chi furono?

Questione spinosa. Se si considera il monumento nel suo assieme compiuto gli architetti che debbono avervi cooperato furono moltissimi; ma qui si tratterebbe di sapere chi primo imaginò il modello. Alcuni vorrebbero attribuir la gloria a uno dei maestri Campionesi, ultima numerosa schiera dell'illustre coorte comacina, Marco

---

[1] Cfr. C. Cantù, *Le origini del Duomo di Milano.* Giornale la *Perseveranza* 22 novembre 1885 e il nostro articolo su tal soggetto nel *Courrier de l'Art.* Paris, 1 gennaio 1886.

o Jacopo o Simone da Orsenigo; chi ai Tedeschi ad Enrico Arler di Gmünd; chi a uno scultore e architetto fiorito un secol dopo la fondazione del Duomo, l'Omodeo; chi allo stesso Duca Gian Galeazzo. Ma il merito vero pare che vada a un architetto ducale, a Andrea degli Organi da Modena che fu il preferito dal Duca sebbene i milanesi raccomandassero artisti di Bruges e del Reno.[1] È notevole che in seguito si trovi preposto alla fabbrica e raccomandato dal Duca stesso il figliolo di detto Andrea, Filippo degli Organi (†1450) a cui si deve il finimento del Duomo e la gran rosa viscontea, essendone stato a capo dal 1400 al 1448.[2] Si trovano poi a lavorare in quest' opera colossale naturalmente vari altri ar-

---

[1] Il ch. ing. Cesa Bianchi architetto del Duomo di Milano crede che quest'Andrea degli Organi possa essere nientemeno che il fiorentino Andrea di Cione Orcagna. L'idea è audacissima perchè contro di sè ha anche le ultime investigazioni fatte dagli annotatori del Vasari sulla vita dell' autore del tabernacolo dell' Or San Michele. Basta vedremo.

[2] Questo Filippino degli Organi da Modena che per mezzo secolo esercitò un' influenza capitalissima sui lavori del Duomo ebbe per successore Giorgio degli Organi suo figliuolo ad istanza della nuova duchessa figlia di Filippo Maria. L' appoggio larghissimo che Filippino ha in tutti, può derivare in parte anche dai meriti del suo genitore a cui si vuole attribuire il primo tracciato del Duomo. Il succedersi di padre in figlio può essere un argomento in favore di questa opinione. Dopo Filippino da Modena tengono il maggior posto nei lavori del Duomo i Solari durante il quindicesimo secolo. Dal 1490 in là l' architetto più interessante del Duomo diviene Giovanni Antonio Omodeo.

tisti nazionali e anco forestieri, ma il Fernach, Marco de Frixono, il De Bonaventuris, il Mignot, Giovanni dei Grassi (Giovanni da Milano?) Giacomo e Alberto da Campione sono stati mezzi diretti al compimento del gran monumento che sbocciò intero e uno dalla mente di Andrea degli Organi. — Così pensa il nostro amico architetto dei lavori del Duomo signor Cesa Bianchi il quale ha fatto delle ricerche che desidereremmo veder pubblicate.

Che nel Duomo di Milano ci sia influenza forestiera è innegabile; il difficile sta nel convenire la misura di questa influenza perchè alcuni voglion vedervela grandissima altri limitatissima. A artisti nazionali — si ridica pure — si veggono spesso immischiati artisti forestieri; e i nomi di Niccola di Bonaventuris, di Giovanni di Fernach, di Giovanni di Friburgo, di Ulrico di Ensingen, di Enrico Gamodia, di Giovanni Mignot che fu l'ultimo degli architetti esteri di qualche merito qui discesi (ott. 1399) ci capitano sott'occhio scartabellando gli *Annali*[1] che si riferiscono alla fabbrica ove lavorarono anche scarpellini e manovali di oltremonte insieme a artefici nazionali.

Anche il S. Francesco d'Assisi è un monumente d'aspetto diverso da quello comune delle costruzioni archiacute nazionali. È fama che un frate Elia, concittadino e amico di S. Francesco

[1] È un'interessantissima pubblicazione degna del monumento insigne che illustra. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua amministrazione dal volume V al IX, 1877-1885.

S. Maria d

iore, Fireenze.

Santa Maria del Fiore

...uo Campanile, Firenze.

impetrasse da Federigo II un valente architetto per costruire questa famosa basilica; architetto che il Vasari disse *tedesco* e che altri più verosimilmente crede lombardo. A questo architetto di nome Lapo successe nel governo dei lavori il discepol suo frate Filippo da Campello a cui l'anno 1253 papa Innocenzo IV indirizzò una lettera in forma di Breve comandandogli di porre l'ultima mano alla fabbrica alla quale era preposto. Sappiamo che la prima pietra del S. Francesco fu collocata nel 1228 e che i lavori furono spinti innanzi con tanta alacrità e furono tante e copiose le offerte per la costruzione della nuova chiesa che in capo a pochissimo tempo vi potè essere traslatato il corpo del Santo deposto nell'oratorio suburbano di S. Giorgio.

La basilica composta di due chiese soprapposte e della cripta è un trionfo dell'arte a archi acuti, è un'opera splendida che contrasta coll'umiltà dell'uomo che Dante chiamò *serafico in ardore* alla cui gloria venne eretta. E non va considerata soltanto nelle sue linee architettoniche agili flessuose come steli di fiori, ma va anche apprezzata come monumento inalzato alla gloria dell'arte pittorica nazionale, perchè S. Francesco è stato la sorgente di quella sublime arte italo-cristiana che dalle creazioni di Cimabue traverso alle maestose composizioni di Giotto salì di perfezione in perfezione sino alle pitture della stanza della Segnatura eseguite da Raffaello in Vaticano.

Monumento archiacuto originalissimo e totalmente italiano nell'ispirazione e nelle forme è il Duomo di Firenze o S. Maria del Fiore che si

voglia dire. Nel 1296 ne furono principiati i lavori sotto la direzione di Arnolfo di Cambio, e da quell'anno si cominciò a fabbricare più o meno straccamente via via modificando e ampliando il concetto primitivo. Nel Duomo di Firenze tale è ora, di Arnolfo non vi è che lo zoccolo da basso con le sue modanature e uno spazio di sopra a rettangoli circondati da fasce nere; spazio che oggi, dopo le modificazioni introdotte più tardi nel basamento dell'edificio viene a costituire il dado del basamento medesimo.

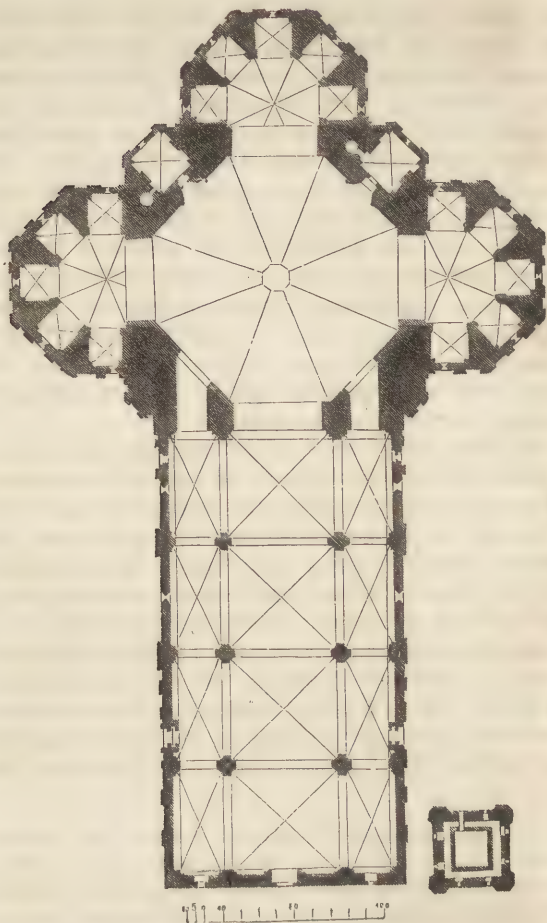
La tradizione attribuisce l'erezione di S. Maria del Fiore tutta quanta a Arnolfo; perchè Francesco Talenti, Neri di Fioravante, Benci di Cione, Giovanni di Lapo Ghini, Simone di Francesco Talenti che ne sono i costruttori, sono artisti richiamati in vita da pochi anni; artisti la cui gloria si riversava per intero sopra lo stesso Arnolfo di Cambio, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna ai quali certamente ne rimane abbastanza in proprietà legittima da poter restituire, senza danno, la parte spettante ai diseredati. I novi studi hanno dimostrato dunque che quel monumento non è escito dalla mente di un artista solo, ma è l'opera collettiva di artisti, artefici, claustrali e cittadini che vi concorsero col lavoro e col consiglio. Lo stile del Duomo di Firenze, dicevamo, ha un carattere a sè: si fonda sur un sistema policromo d'indole decorativa, sur una tendenza immanente all'orizzontalismo, sulla forma tabernacolare e indipendente delle porte e delle finestre e sul coronamento finale per mezzo di anditi imbeccatellati con parapetti a traforo.

In questi particolari sta il carattere dello stile del Duomo di Firenze v. a d. lo stile architettonico fiorentino per eccellenza e più che a ogni altro devesi a quel Francesco Talenti che di giorno in giorno acquista autorità. La parte più insigne dell' esterno del Duomo fiorentino è la cupola attribuita in tutto e per tutto al Brunelleschi mentre pare veramente che il merito del bravo architetto fiorentino non istia nell' invenzione della cupola, come si è creduto fin qui, ma nella sua costruzione.[1] Certo è che la cupola del Duomo di Firenze è il primo esempio delle grandi cupole moderne e anche oggi ad onta di tante e sì meravigliose che ne furono edificate rimane la più considerevole.

S. Maria del Fiore è addirittura mancante della fioritura di aguglie aguzze, di statue, di pinacoli che caratterizzano l'archiacuto oltramontano. Nell' esterno la linea architettonica è forse un po' troppo nascosta dalla decorazione policromica; nell'interno invece domina la linea architettonica.

Una delle prodigiose opere della Toscana, è il Campanile che sorge al lato di S. Maria del Fiore e che si cominciò a murare nel 1334 su disegno di Giotto (1266? † 1337). Badisi, però: cominciare non vuol dir finire perchè si ha molte ragioni di credere che il Campanile come lo aveva di-

---

[1] Cfr. Nardini-Despotti-Mospignotti, *Filippo di Ser Brunellesco e la Cupola del Duomo di Firenze.* Studi. Livorno, 1885. Vedi un riassunto di questo pregiato lavoro nella *Domenica del Fracassa*, pubblicato da noi, perchè il libro ebbe una tiratura poverissima.

S. Maria del Fiore, Firenze.

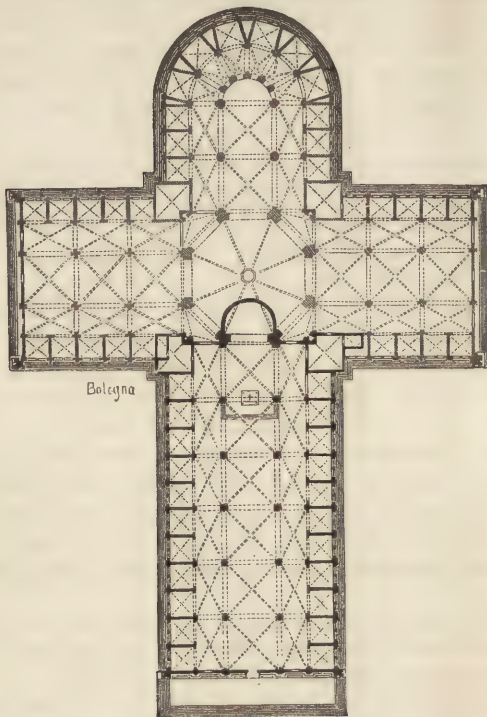
segnato Giotto era diverso da quello che si vede ora ove è manifesta la cooperazione di Andrea Pisano e di Francesco Talenti.[1] Questa gran torre che Carlo V reputava degna di essere posta sotto una campana di cristallo, è esempio splendido della maniera archiacuta toscana pervenuta al suo sviluppo maggiore. La torre di Firenze se è meno fantastica delle torri archiacute del nord, per esempio, delle torri di Friburgo, di Colonia, di Francoforte, di Ulma ne è più solenne nella sua massa parallelipipeda ragionevolmente slanciata e ornata di formelle e di statue senza risalti soverchi.

A Firenze vi sono altre chiese notevoli in istile archiacuto: S. Croce imaginata da Arnolfo di Cambio (?) (XIII sec.) e S. Maria Novella innalzata da due domenicani fra Sisto († 1289) e fra Ristoro († 1283) aiutati dei confratelli, però in qualità di muratori e scarpellini.[2] La chiesa di S. Maria Novella è più allegra della prima nei pilastri slanciati, nell' aspetto totale dell' interno. Al solito in S. Maria Novella e in S. Croce non vi sono ornamenti sottili; l'effetto è ottenuto dalle

---

[1] Cfr. Nardini-Despotti-Mospignotti, *Il Campanile di S. Maria del Fiore.* Studi. Torino, 1885. L'autore riconosce il disegno originale del Campanile imaginato da Giotto in una pergamena che trovasi a Siena eseguita vivente Giotto tra il 1334 e il 1336. Ci siamo procurati la fotografia della pergamena e siamo d'accordo col signor architetto Nardini-Despotti-Mospignotti.

[2] Cfr. *Memoria* dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, ecc., ecc., del P. L. Vincenzo Marchese. Vol. I, pag. 53. Firenze, 1845.

proporzioni agili e dalla dolce incurvatura delle arcate. Lo stesso dicasi del S. Petronio a Bologna

S. Petronio, Bologna.

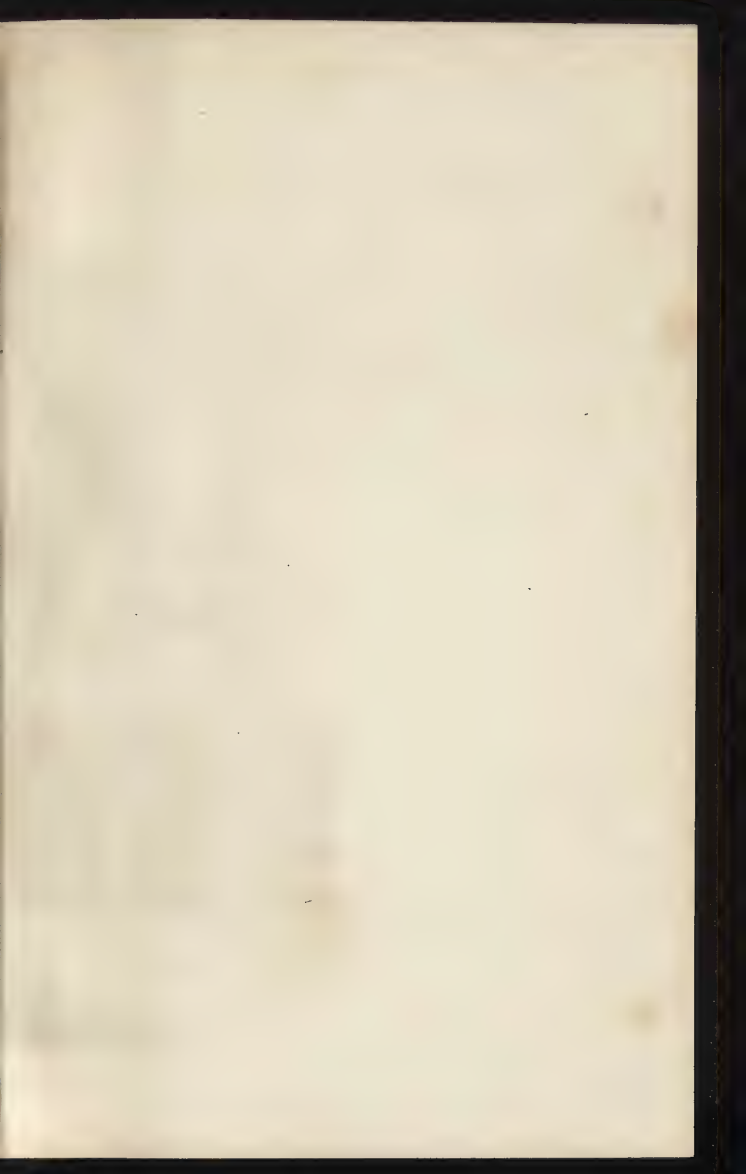
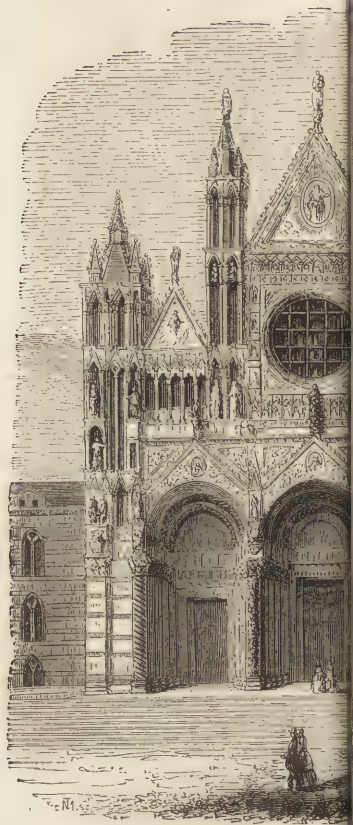
chiesa vastissima principiata nel 1390 su modello di Antonio del fu Vincenzo (Antonio Vincenzi) assistito da Andrea Manfredi faentino generale

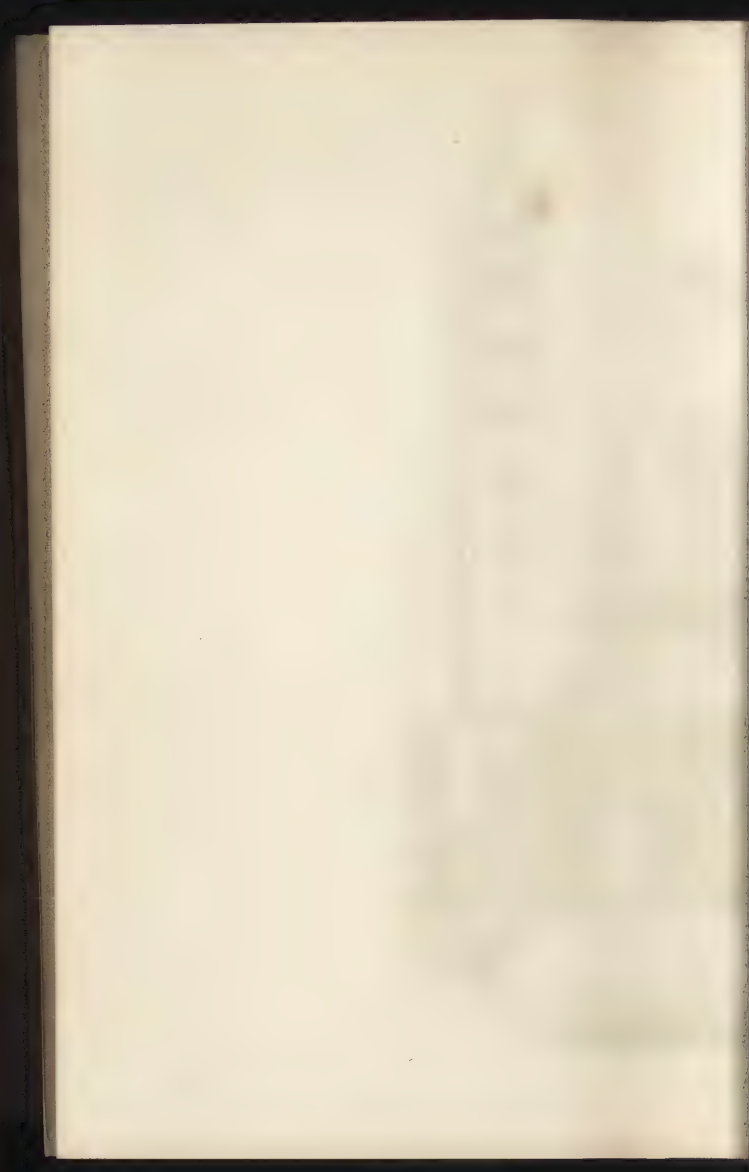
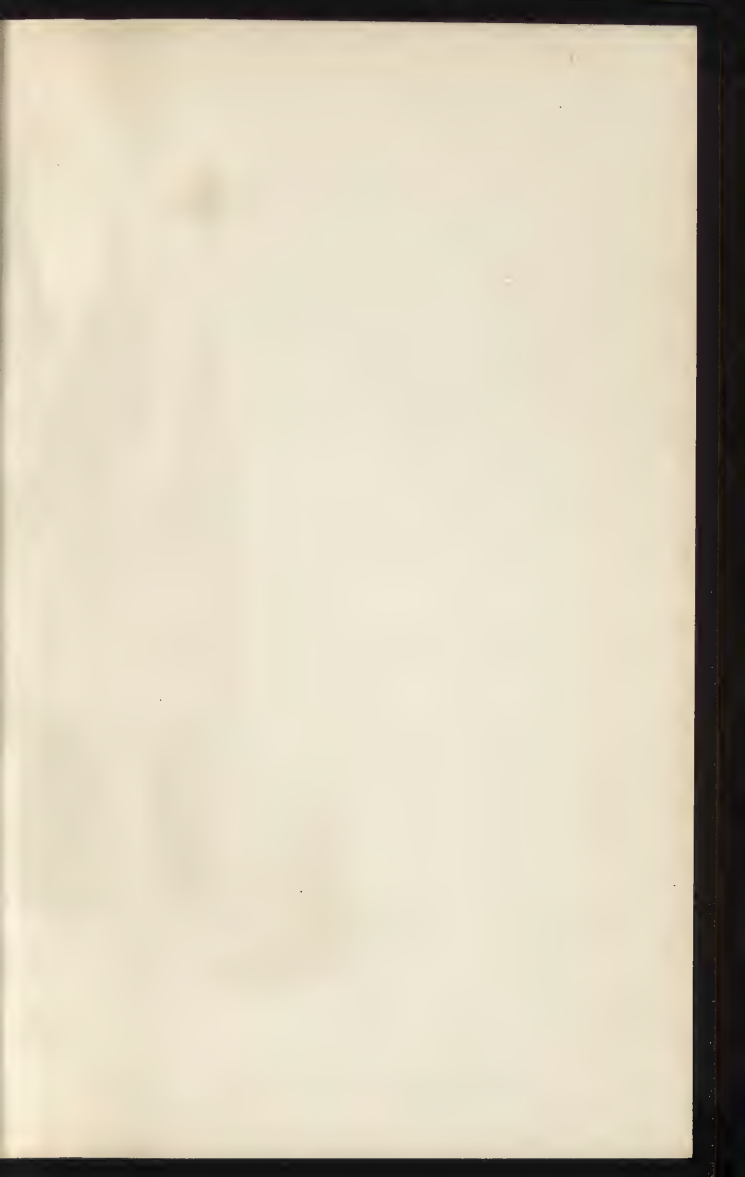
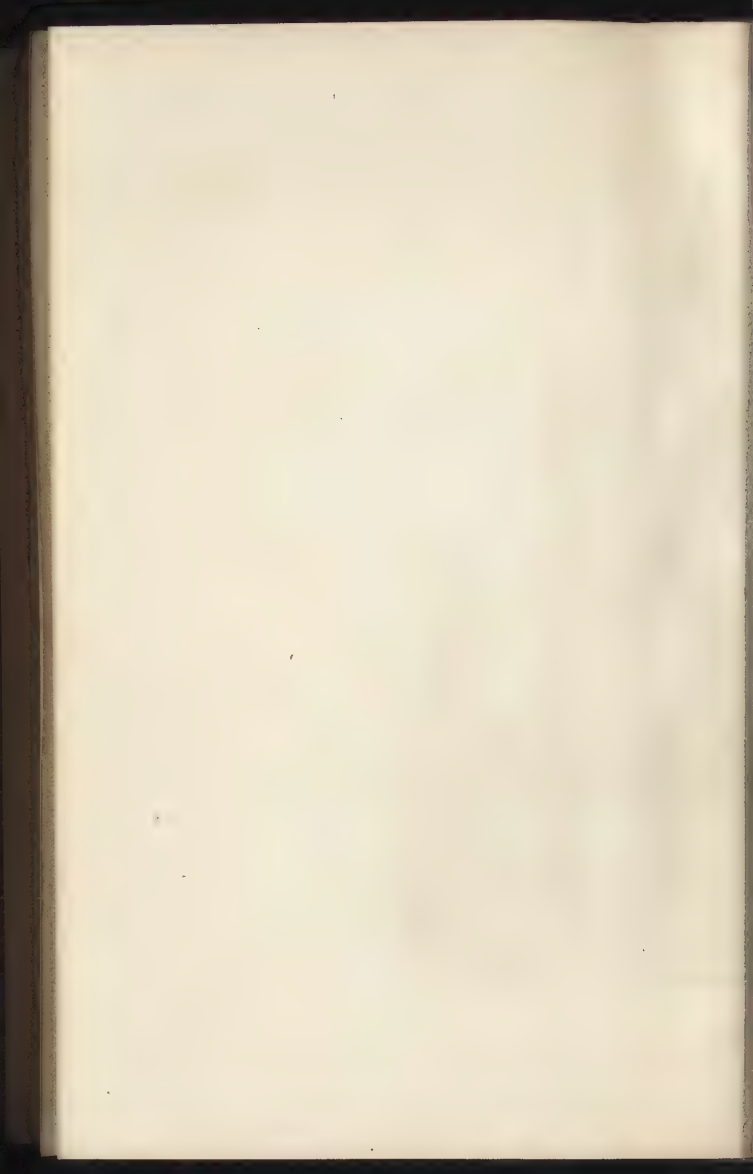
dei Serviti e incompiuta.[1] Anche l'interno della

S. Petronio, Bologna. (Motivo delle campate interne.)

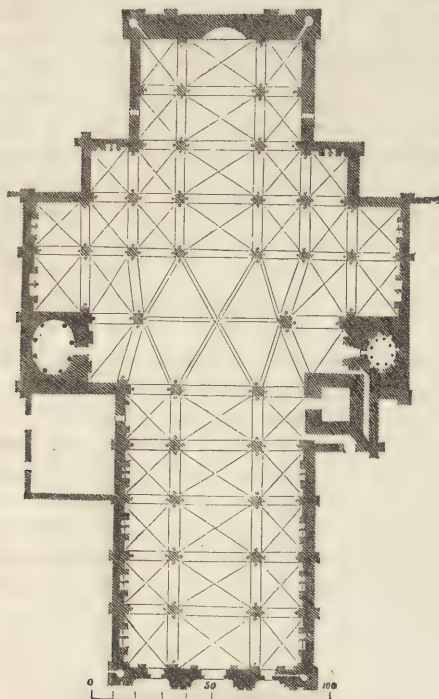
---

[1] Nell'archivio di S. Petronio a Bologna esiste un modello in legno rappresentante la chiesa quale sarebbe compiuta colla cupola sull'incontro dei bracci della croce e due torri alla fine di ciascun braccio. Fu eseguito da Arduino Arriguzzi nel 1514 come lo prova il Guidicini. L'Algarotti (*Opere*, T. VI, pagina 232) tratto in inganno dal secentista Giambattista Natali pensò erroneamente che il modello fosse antico e Tommaso Temanza (*Vita di A. Palladio*, pag. 57) lo riferì, con sbaglio accertato, a un tal Arduino scultore veneziano fiorito verso il 1340. Il marchese Amico Ricci ridando il progetto di S. Petronio ai veri autori confuse Arduino con Arnolfo di Lapo (Op. cit., pag. 285). Cfr. Corrado Ricci, *Basilica di S. Petronio in Bologna.* Cenno storico in *Italia*, A. III, 1885, n.° 11 e 12, pag. 167 e segg.

Certosa di Pavia, bisogna citare in questa nota breve dei monumenti italici archiacuti. Così pure sono da nominarsi, fra i monumenti insigni, le chiese dei Santi Giovanni e Paolo (1390-1430) forse di fra Benvenuto dalla Cella, dei Servi (1318-1491), di S. Maria dell'Orto, di S. Stefano e dei Frari a Venezia (cominc. nel 1280). La chiesa dei Frari, che è una delle più leggiadre di Venezia, si vuole eretta su disegni dell'insigne restauratore della scoltura italiana, Nicola Pisano. Questa asserzione è fondata su un passo del Vasari, nella vita di Nicola Pisano, secondo noi male inteso, dove il biografo aretino accenna al fatto che Nicola dette il disegno della chiesa del Santo di Padova e dalla magnificenza di questa trae motivo per dire che « il Santo di Padova e la chiesa dei Frati Minori a Venezia sono fabbriche amendue magnifiche ed onorate ». Anche quando l'Aretino avesse decisamente affermato che le due chiese furono disegnate dal Pisano v' era da dubitare sulla veracità delle sue parole notando la differenza essenziale del tipo architettonico fra l'una e l'altra. Ma è inutile insistere: ormai è dimostrato che Nicola Pisano non ha dato il disegno per i Frari di Venezia nè per il Santo di Padova così come è stato dimostrato che Taddeo Gaddi non architettò l'Orsanmichele di Firenze di cui parleremo e l'Orcagna non dette i disegni della loggia notissima. Qualunque sia l'architetto dei Frari il valore architettonico del tempio non varia; e resta sempre splendido l'abside esterno poligonale con le finestre archiacute slanciate e lavorate nell'interno con formelle geometriche,

Duomo

Orvieto.

Duom

iena.

con colonnette agilissime di fattura squisita. A Verona sono ragguardevoli le chiese di S. Fermo Maggiore (restaurata nel 1313), di S. Eufemia,

Pianta del Duomo di Siena.

del Duomo, di S. Anastasia (principiato nel 1231), a Vicenza il S. Lorenzo eretto nel 1280. Spingendoci in giù troviamo a Orvieto il Duomo famoso la cui facciata (1310) dovuta ad un artista

senese Lorenzo Maitani (n. 1240 viv. n. 1310) ha impronta sì schiettamente italiana, nel coronamento a tre cuspidi, che volemmo riprodotta accanto a quella del Duomo di Siena di cui è sorella germana. Il coronamento tricuspidale mentre apparisce all'esterno come un ornamento perchè non ha relazione con la costruzione, per l'interno del monumento di cui rappresenta la struttura schematica, è la vera e propria linea organica. Le cuspidi coronanti tre campate a questa maniera non si trovano che in Italia nei monumenti citati; perciò sono una forma puramente sacra. Le due facciate hanno altri punti di somiglianza. L'insieme però è più magistralmente condotto in quella d'Orvieto: in quella di Siena è slegato. I pilastri a Siena sono poggiati in falso e le ornamentazioni troppo abbondanti e minute; a Orvieto i pilastri sono più massicci, meglio distribuiti e le scolture sono spartite con maggiore parsimonia. La facciata d'Orvieto insomma contenta di più l'occhio.

Spingendosi fino in Sicilia incontriamo a Messina la Cattedrale e altre costruzioni religiose con l'arco acuto ma con la ossatura arabo-bisantina.

COSTRUZIONI MILITARI E CIVILI.

I Castelli e i Palazzi pubblici e privati. — Non si può rivolgere la mente alle costruzioni feudali di questi tempi senza pensare al Piemonte. Il Piemonte che fra le regioni d'Italia fu quella che

mantenne di più le forme archiacute vanta moltissimi e notevoli monumenti del XV secolo dei quali è pressochè ignorata l'esistenza sì per la lor giacitura sì per le successive condizioni storiche del paese. Il carattere generale dell'arte piemontese del XV secolo è archiacuto ed è classico nell'altre regioni d'Italia. La vita feudale prevalente in quest'epoca nelle provincie piemontesi disseminava le dimore delle grandi famiglie nei piccoli villaggi della piana o su pei greppi delle vallate alpine. Ecco come si trovano nella Valle d'Aosta, del Canavese, del Saluzzese, del Monferrato, delle Langhe, pregevolissime costruzioni feudali su alcune delle quali vogliamo fermarci un po' a discorrere.

Da Ivrea al villaggio di Entrèves rannicchiato come di freddo ai piedi del Monte Bianco, si fa dinanzi a noi un numero considerevole di ròcche, di castelli, di torri. Chi non conosce i castelli di S. Martino, di Challant, d'Ussel, di Châtel-Argent, di Montjonet, di Chatelard?

Fra i molti castelli della Valle d'Aosta del XV secolo due giunsero a noi inalterati: quelli di Fenis e d'Issogne già appartenenti ai signori Di Challant a cui furono legate per molto tempo le vicende di questa vaga e originale regione d'Italia.

A Issogne ora la casa palpita e vive dai tetti alla terra in ogni sua parte minuta e riposta. Il cortile, l'atrio, la scala, la cucina, la dispensa, le stanze signorili, le stanze d'abitazione comune, l'oratorio, la sacrestia raccontano la vita intima, feudale, più che non potrebbero volumi interi di

storia descrittiva. Il castello d'Issogne che nei primi tempi del XV secolo era divenuto la sede principale della famiglia Di Challant, ora appartiene al pittore Vittorio Avondo il quale impensierito dallo stato di deperimento in cui trovavasi, lo restaurò bene assieme al Pastoris e al D'Andrade.

Nell'interno di questi castelli le pitture talvolta s' intrecciano alle scritte bizzarre; è un vago concerto di colori vivaci che parlano il linguaggio araldico di quei rigidi feudatari del Medio evo; è un lavorìo lieto di linee che s'attortigliano, di foglie che improvvisano mostri sbadiglianti e ridenti; è una festa di colori e di forme inattesa, in quelle dimore cupe, accigliate, gravi come il Ciclope di Vergilio. Il lavoro dissolvitore dei secoli ha reso irriconoscibili molti dei castelli Valdostani: quelli per esempio, di Graine, di Verrés, di Cly di Montmajeur che hanno le mura esterne intere, e l'interno tutto diroccato.

Accanto a questi castelli ricordiamo il castello di Pavia (XIV secolo) inalzato da Galeazzo Visconti, il castello degli Sforza a Vigevano, il castello di Milano la cui prima origine risale alla seconda metà del XIV secolo — severo maniero durante la ferrea dominazione viscontea, questo castello detto di Porta Giovia, si tramutò in reggia splendida, in un museo d'arte, sotto la dinastìa sforzesca amante di tutte le raffinatezze. Ricordiamo altresì il castello di Ferrara dove gli Estensi tennero la loro splendida corte, il Castel Novo di Napoli la cui fondazione viene attribuita a Giovanni Pisano (1250 circa † dopo il 1328) e che

fu finito nel XVI secolo sotto il governo di D. Pietro di Toledo, e il castello di S. Martino di sopra Zena detto dei Manzoli (distante da Bologna 22 chilometri) che si può dire l'ultimo dei castelli alla maniera antica (XIV e XV secolo).[1]

I palazzi di Città, o come si dicono meglio del Comune, si somigliano tutti nella loggia a pian terreno e nel carattere di severità. Il più bello di tutti in Italia è il Palazzo Ducale di Venezia stato creduto dell' architetto Filippo Calendario nelle due facciate che prospettano la laguna e la Piazzetta. Ma chi assicura che siano di lui? Il Cicognara; ma i documenti no. I documenti fanno i nomi di Pietro Baseggio, di Giovanni, di Bartolomeo e di Pantaleone Bon[2] e d'altri di artisti del Rinascimento. È certo che la parte del Palazzo volta dal lato della Piazzetta fu cominciata a rifare nel 1422: è superfluo rilevare che le costruzioni di questa importanza è difficile appartengano a un solo e a una sola età. Nel Palazzo

[1] Su questo castello costruito in parte sur uno più antico (il castello dei Caccianemici) l'attuale proprietario conte Felice Cavazza ha pubblicato una elegante e artistica *brochure* nella quale si trovano notizie intorno la sua architettura le diverse sue vicende, i restauri eseguitivi negli anni 1883-84-85 dacchè è posseduto da detto signor conte Cavazza. Gli scritti sono di A. Rubbiani, C. Ricci, G. B. Bombello (questo di Bombello è del XVI secolo) le illustrazioni di A. Sezanne. Tip. Azzoguidi, Bologna, anno MDCCCLXXXV. La *brochure* non dev' essere in commercio.

[2] Cfr. Gualandi, *Memorie orig. italiane riguardanti le Belle Arti*, Serie VI, Bologna, 1845, pag. 108.

Ducale vi sono opere di scoltura come il capitello detto del Matrimonio, eseguito tra il 1312 e il 1328, e il capitello d'angolo verso la chiesa scolpito verso il 1438. Nientemeno con più d'un secolo di distanza!

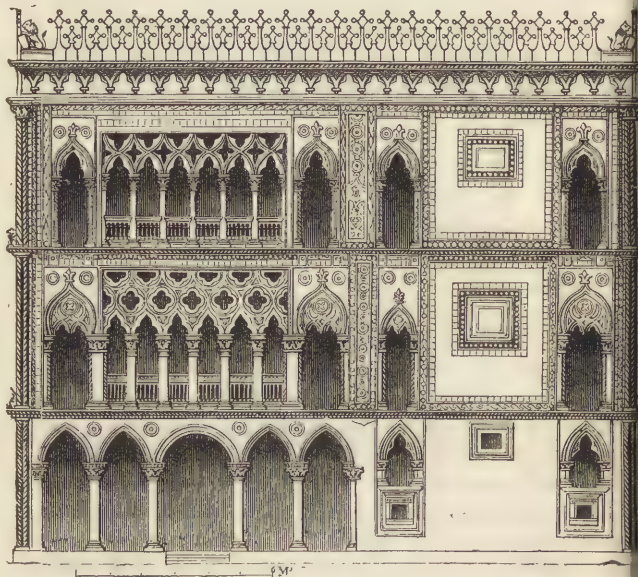
Non vi è costruzione più robusta, più varia, e al tempo stesso più galante di questa del Palazzo dei Dogi. Sugli archi gravi del primo piano, degno piede di tanto corpo, si svolge una catena leggiadrissima di archi a quadrilobi forati, la cui leggerezza spicca viepiù sulla massiccia muraglia ingentilita dal disegno geometrico dei marmi bianchi e rossi e dalla merlatura che spicca sull'azzurro del cielo. Nel mezzo della catena di archi, un finestrone accorda il movimento orizzontale che domina la facciata del Palazzo, con il verticale; e il finestrone ricco di aguglie, di piramidette, di statue s'inalza sulla linea dei merli e la bipartisce nel mezzo con eccellente effetto di tutto l'assieme. Dell'istesso tempo del Palazzo Ducale è la cosiddetta Porta della Carta, che dei monumenti archiacuti dell'Italia è uno fra i più fioriti di statuette e colonne; è un monumento che ha pregi di composizione e di fattura ammirabili. È opera di Giovanni e di Mastro Bartolomeo Bon,[1] il più insigne di una famiglia di artisti che onorarono l'arte archiacuta

[1] Si confuse questo Bartolomeo Bon con un altro Bartolomeo Buono morto nel 1529 e di cui parleremo. Naturale che questo Buono non poteva essere autore di un'opera eretta ottantasei anni prima quale è la porta della Carta dove è inciso: OPVS BARTOLOMEI.

in Venezia, e forse autore del Palazzo Foscari sul Canal Grande.[1] A volere accennare soltanto i Palazzi del Comune eretti in questo periodo ci sarebbe da empire pagine quante se ne volesse. Avremo occasione di citare il Palazzo Comunale di Siena, di Udine, citeremo quello di Como, con trifore bellissime alcune ornate di colonne gemelle annodate nei lor fusti (colonne poco comuni in Italia e dette ofitiche) citeremo il palazzo del Comune di Bergamo, di Cremona, quello di Gubbio (1332?-1346) dovuto a Giovannello Maffei detto il Gattapone.

I palazzi privati di Venezia, o meglio del Veneto — di Venezia, di Verona, di Padova, di Vicenza, ecc., sono moltissimi. Accenneremo oltre il Palazzo Foscari, i Palazzi Cavalli, Pisani, a S. Polo, Toppan, Cicogna, Contarini-Fasan, Giustiniani, Ca' d'oro per Venezia, le cui facciate ad archi variamente intrecciati si somigliano tra loro per una tal disposizione la quale è bene segnare. — Queste bellissime fabbriche che uniscono in felice connubio il genio orientale e l'occidentale hanno tale un' armonia di colori e di luci nelle cornici, nei capitelli, nei leggiadri fori da far dimenticare l'assoluta mancanza di simetria tanto cara ai classicisti e tanto comoda agli architetti. La Ca' d'oro si può dire la più bella di queste fabbriche veneziane. Si vorrebbe attribuire a Filippo Calendario al quale venne attribuito dal Cicognara (lo vedemmo poco più insù)

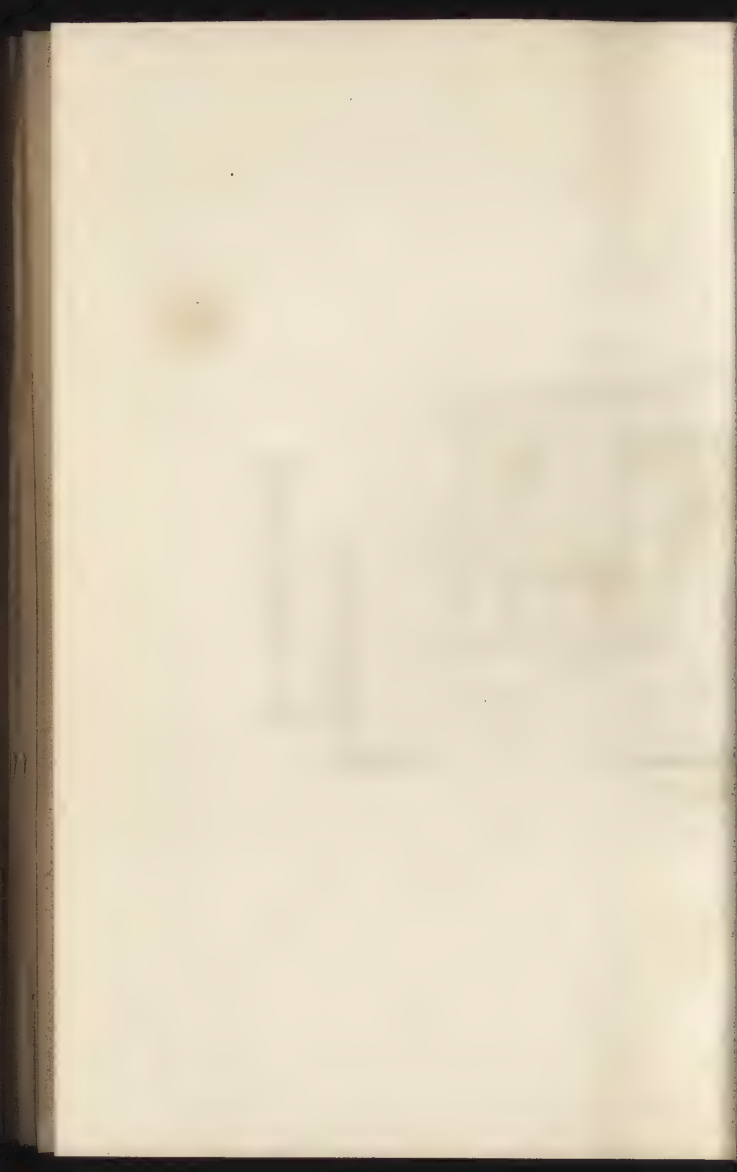
[1] Cicognara, *Fabbriche di Venezia*, v. I, pag. 119.

il disegno delle due bellissime facciate del Palazzo Ducale che sono a lui posteriori. Questo architetto e scultore († nel 1424) esaltato dal Cicognara, dal Selvatico e dai documenti sincroni andrebbe studiato per sapere quali fabbriche e sculture facesse, perchè per ora la sua operosità artistica è avvolta nelle tenebre.

Ca' d'Oro, Venezia.

Guardiamo la Ca' d'oro. Si noterà che non è divisa simmetricamente giacchè l'ala destra ha una finestra di più dell'ala sinistra; questa finestra fa parte bensì di un corpo che sembra un

Palazzo C

R.v.WALDHEIM's art. Anst. WIEN

ale di Udine.

appendice alla facciata. È forse uno sconcio? Forse la facciata è meno leggiadra e simpatica per questo? Di quanta agile grazia non fanno mai sfoggio le finestrelle ingegnosamente aggruppate e le merlature e i nastri che corrono dappertutto! Il Cicognara notò che in questa facciata « tutti gli stili si veggono riuniti,[1] » però avrebbe potuto dire che l'assieme è armonico e ha carattere affatto paesano che sta tra l'orientale e l'occidentale. Sono noti i rapporti che ebbe Venezia coll' oriente; da ciò l' influenza orientale nella sua architettura di questi tempi. Si sa, l'arte varia a seconda delle tradizioni e degli usi paesani e spesso anche a seconda del concetto di un artista possente e quindi imitato.

Dicevamo che le facciate dei Palazzi veneti si somigliano molto nella spartizione della massa. Difatti quasi tutte sono spartite in tre campate di cui quella del mezzo è la maggiore. Al piano terreno sovente vi è un loggiato come alla Ca' d'oro o diversamente una porta più o meno ornata di scolture con finestre ai lati o semplicemente rettangole o a colonne a seconda del gusto del costruttore. Costantemente le tre campate hanno una linea di loggie a archetti sostenuti da colonne; e davanti terrazze a pilastrini e balaustri e formelle ingegnose di delicato disegno. Tal linea di loggie generalmente non continua come nella Ca' d'oro, è spartita in tre da un riposo piano ornato alcune volte di targhette, che è un egregio contrapposto al movimento di rette e

[1] *Fabbriche di Venezia.* La Ca' d'Oro,

curve delle loggie. Di questa disposizione abbiamo anche un esempio nel Palazzo del Comune di Udine restaurato non molti anni sono. L'Hope[1] notando la disposizione che abbiam notata, osserva giustamente, che a Venezia, dove l'istesso individuo riuniva il duplice carattere di nobile e di negoziante, facevano d' uopo magazzini spaziosi per le merci e vaste sale per le adunanze; quindi in tutti i palazzi notevoli, il centro dell' edifizio doveva essere occupato da un solo stanzone estendentesi da un capo all' altro dell' edifizio. Tutte le sale, i corridoi e gli appartamenti destinati alle persone della casa comunicavano perciò a destra e a sinistra con questa unica sala; e siccome era profondissima, relativamente alla sua larghezza, così per illuminarla era necessario di far nelle facciate una fila di finestre vicine le une alle altre, ovvero ordinare una sola finestra continua suddivisa soltanto da pilastrini e da incorniciature intermedie.

Nel Veneto sono più vaghi, più ornati che altrove i palazzi; e doveano essere proprio splendidi quando le facciate erano allietate da pitture a colori smaglianti come si veggono ancora un po' rovinate su alcuni palazzi a Venezia, e su altri a Padova, a Verona, a Vicenza.

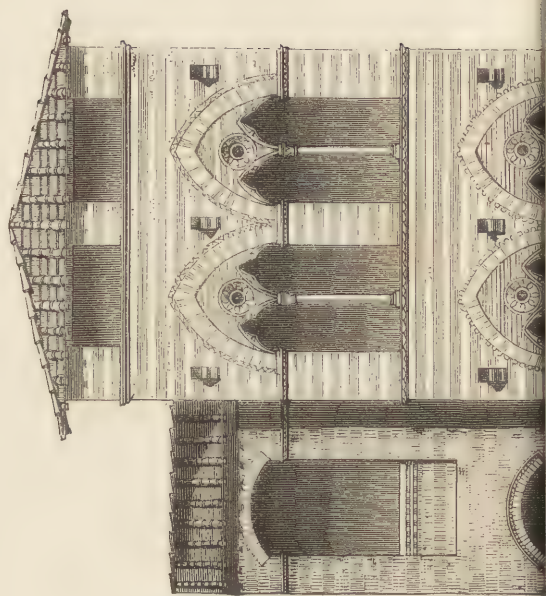
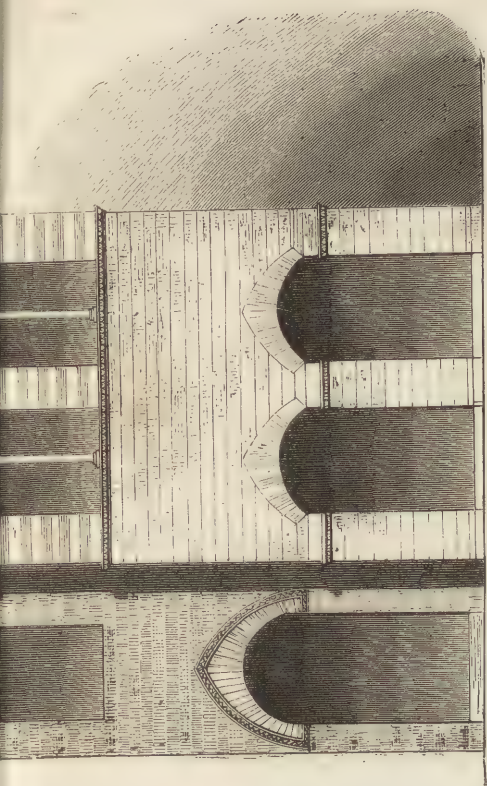
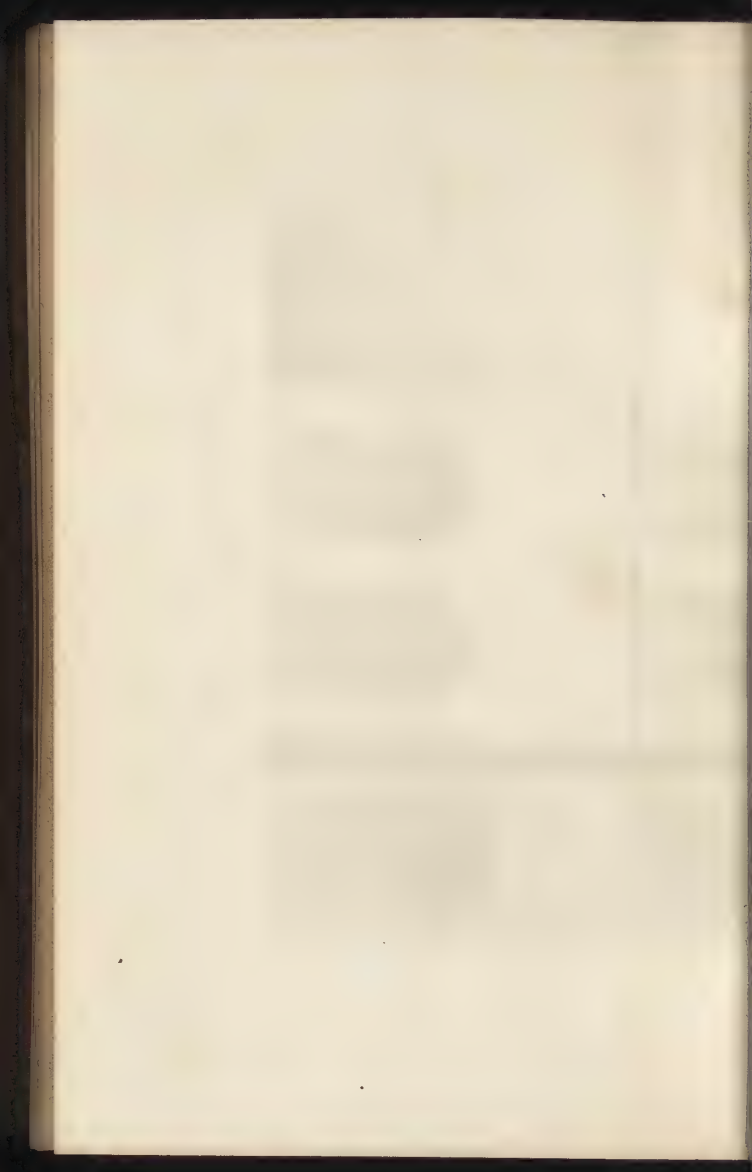
In Toscana l'architettura archiacuta è, diremmo, più *romana* che nelle altre regioni d'Italia. Di già se eccettuiamo Siena, in Toscana vi sono pochissime costruzioni civili nello stile archiacuto,

---

[1] Op. cit., pag. 221 e segg.

e Siena ha un tipo a parte tutto suo; proprio *senese* di architettura di questo genere. L'archiacuto conserva anche qui l'impronta severa caratteristica di questo stile, però l'arco acuto di Siena è più snello; ha un garbo un po' duretto confrontato all'arco acuto di qualsiasi altro paese d'Italia; si direbbe inglese la incurvatura dell'arco acuto senese, ed oltre a ciò l'arco acuto senese comprende fra le due curve un arco ellittico, quasi un'arco tudor, che fa da architrave all'arco acuto. È una struttura stranissima che vediamo soltanto a Siena ove sono numerosissimi i palazzi da studiare in questo stile a archi acuti. Siena è una città che ha tuttora l'aspetto medioevale appunto per i suoi palazzi e anche per certe costumanze cittadine. Fra i palazzi belli c'è quello Bonsignori, quello Tolomei (1205) entrambi fatti a mattoni scoperti; ma il più notevole di tutti è quello del Comune (1289-1305) a tre piani, con finestre trifore agilissime, e la Torre la quale gli sta accosto di una slanciatezza audace. A Pistoia vi è il Palazzo del Comune (1295-1353) che ha un valore assai considerevole, e il Palazzo Pretorio (1367) addirittura trasformato da un pessimo restauro eseguito dal 1839 al 1846. A Firenze è notevole la Loggia dei Lanzi (princ. 1376) attribuita erroneamente a Andrea di Cione Orcagna pittore, scultore, architetto fiorentino mentre è di Benci di Cione e di Simone di Francesco Talenti, architetti reputatissimi in questi tempi; il primo dei quali, morto nel 1388, lavorò in Or S. Michele di cui parleremo. La Loggia dei Lanzi comecchè abbia gli archi a tutto sesto, non

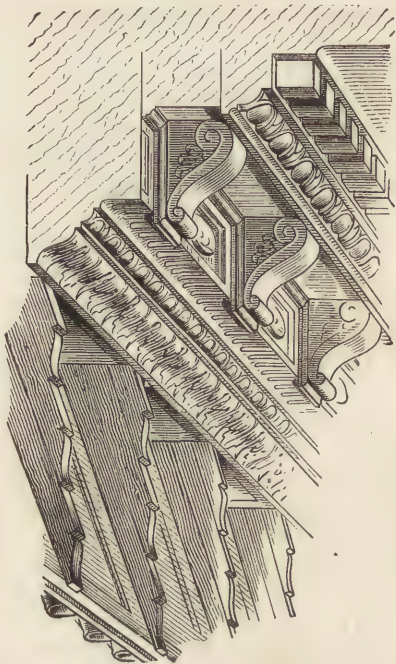
tanto per l'epoca in cui venne eretta quanto per la slanciatezza dei pilastri a fascio e per le particolarità ornamentali caratteristiche del sistema archiacuto fiorentino, la additiamo ad esempio splendido del genere archiacuto toscano. Vi sono arditissimi gli archi che spiccano da pilastro a pilastro ornati nel contorno esterno di modanature che fanno parte degli agili pilastri; e di brillantissimo effetto è il suo ballatoio sorretto da una serie d'archetti trilobati. Questa specie di coronamento lo troviamo anche nel Palazzo di Or S. Michele, uno dei palazzi più ragguardevoli di Firenze, principiato poco avanti il 1337. Anche la costruzione dell'Or S. Michele si attribuì per lungo tempo all'Orcagna. Ma tutti gli storici non accettano favorevolmente questo nome; e lo vogliono sostituito chi da quello di Taddeo Gaddi,[1] chi da quello di Simone Talenti, chi da quello di Neri di Fioravante, chi da quello di Benci di Cione. Veramente non si sa chi primo fu preposto alla costruzione di cui ci occupiamo che si suole considerare spartita in due; la Loggia e il Palazzo; c'è chi mette innanzi con molta autorità il nome di Francesco Talenti per la Loggia e quello di Simone figliuolo di Francesco per il

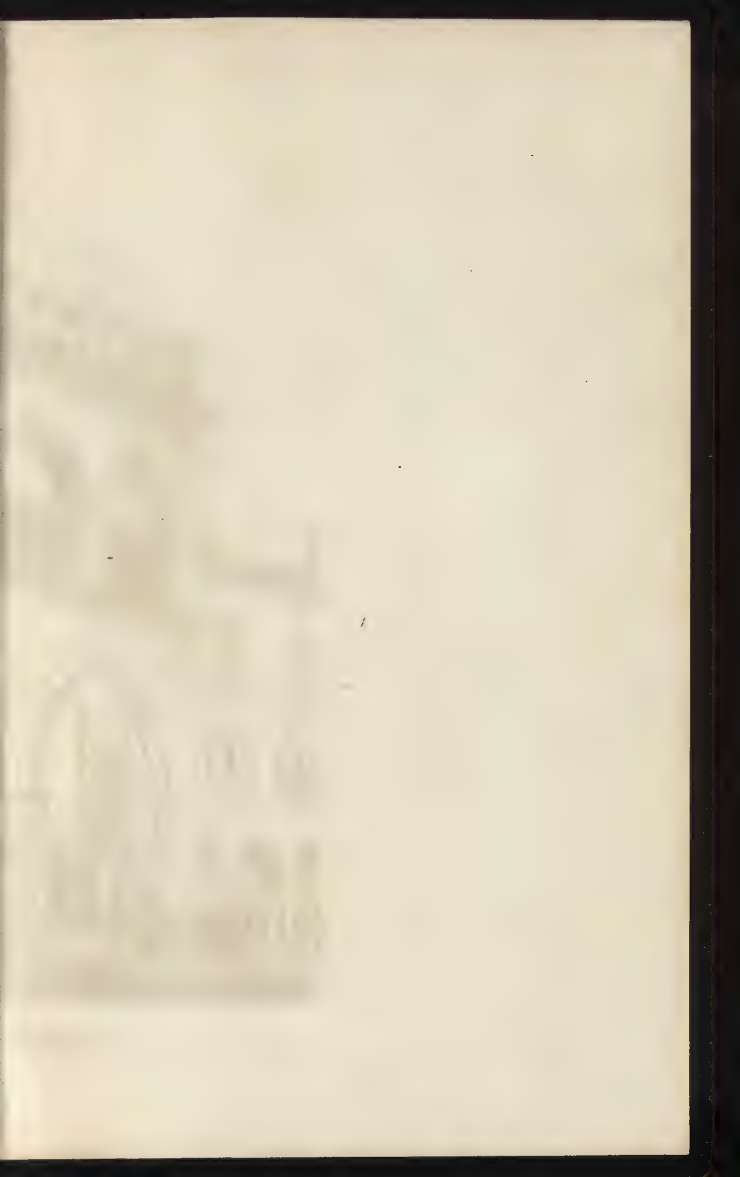
[1] Taddeo Gaddi non ha assolutamente lavorato nella loggia di Or San Michele. Eppoi, quando fu architetto il Gaddi? Leggasi il commentario alla vita di lui pubblicato nelle *Opere di G. Vasari*. Vol. I, pag. 587 e segg. (Ediz. Sansoni). Vi si prova che il Gaddi non lavorò nella loggia d'Or San Michele, nè nel Campanile di S. Maria del Fiore, nè può aver dato il modello del Ponte Vecchio e del Ponte a S. Trinita.

Casa in S. Gimignano.

Palazzo che si cominciò dopo il 1380. La costruzione sia di chiunque il suo valore artistico è invariato: e il vago intrecciamento nelle finestrate del pian terreno e la snellezza nelle bifore del primo e secondo piano del Palazzo e il delicàto ballatoio, rimangon sempre parti degne di studio diligente.

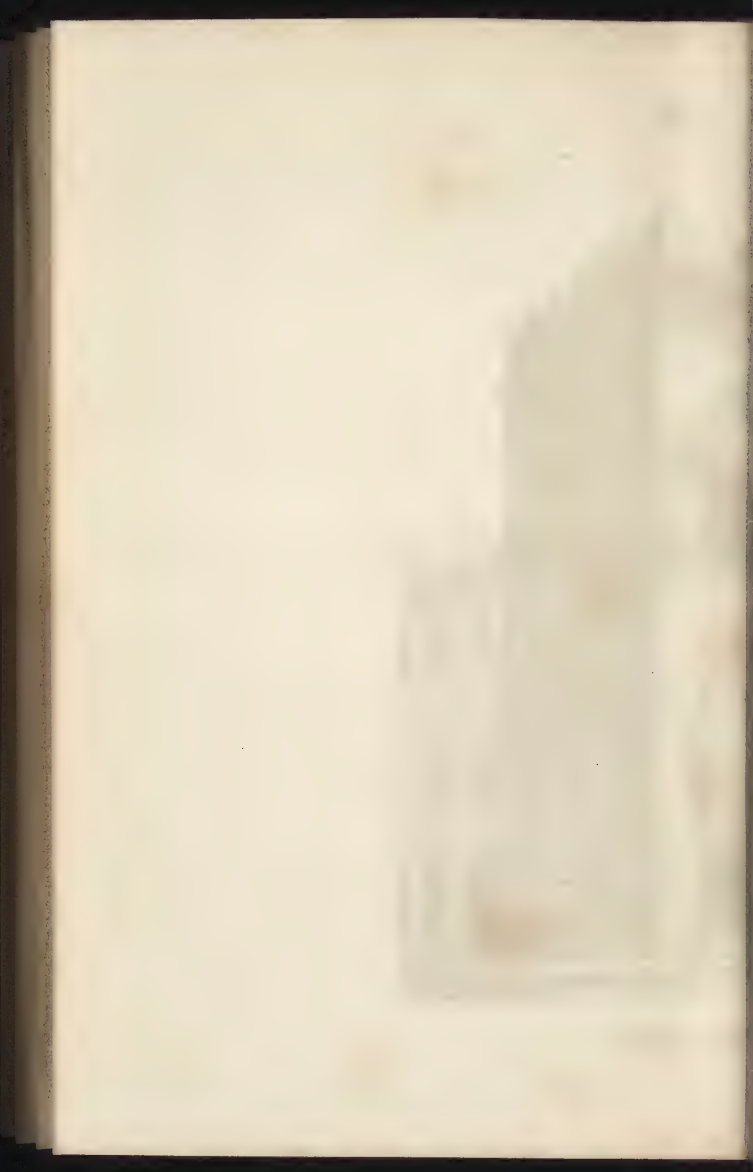
Poichè abbiamo accennato a talune caratteristiche dell' arcoacuto di Toscana non è male che richiamiamo l' attenzione degli studiosi su l'uso di associare gli archi ellittici agli acuti, e lo facciamo con il bel disegnetto di una casa di S. Gimignano (Toscana).

In Toscana son moltissimi i palazzi di questo genere con archi voltati come qui; con bifore agili non fiorite di fogliami, con muraglie forti e liscie e tettoie sporgenti che proiettano sul muro una massa ampia di ombra di effetto grandioso. Le tettoie sporgenti sono la nota più caratteristica delle costruzioni civili toscane. Coi beccatelli, con gli archi e con la merlatura non finivano che le torri o i palazzi di cittadini faziosi, le mura delle città o i palazzi del Comune. É troppa caratteristica alle costruzioni toscane la tettoia sporgente nei palazzi di quest' epoca e nella successiva perchè si possa fare a meno di darne un esempio. Quivi, come sempre, il legno è innestato alla pietra e legno e pietra svolgono assieme un motivo simpatico che impressiona vivamente chi lo vede la prima volta. L'esempio che mostriamo è tolto da un palazzo senese del XV secolo; epoca nella quale siffatte tettoie erano usatissime.

A Cremona la Loggia dei Gonfalonieri attri-

buita all'architetto Pecorari è pure ragguardevole. Vaghissime finestre trifore dànno luce a un ampio salone nella parte superiore. Nella parte inferiore gli archi erano aperti e davano accesso a un

Tettoia sporgente di un palazzo di Siena.

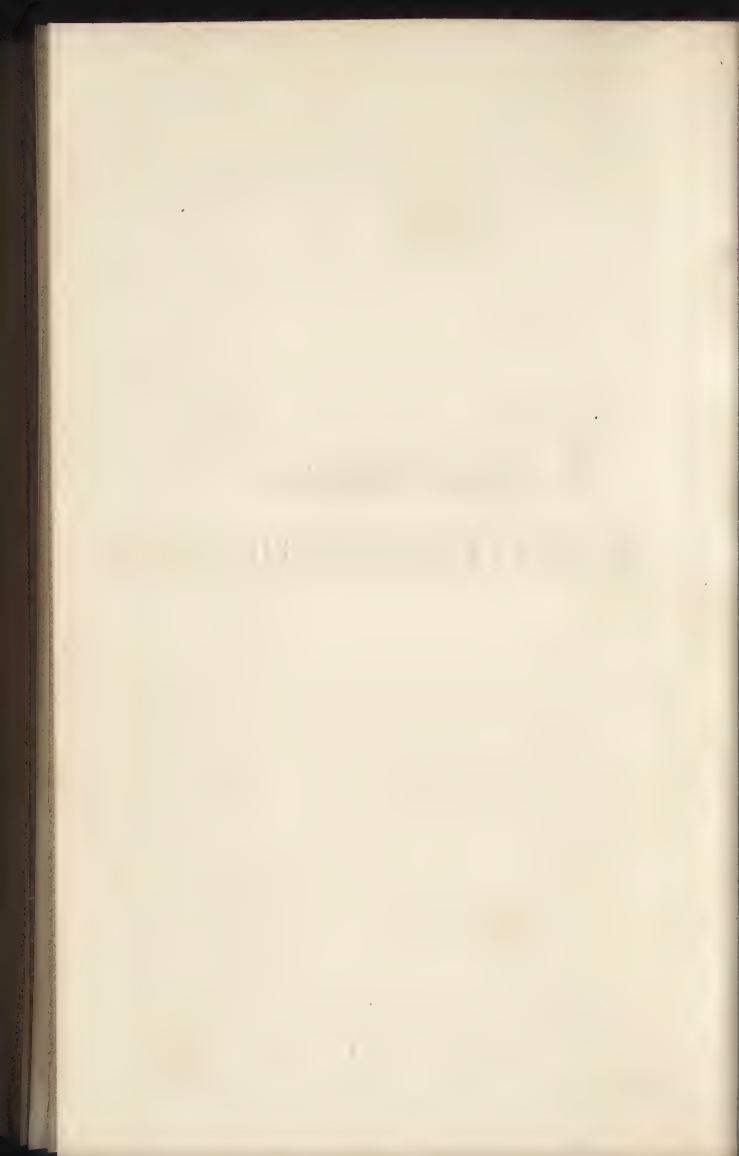
portico ove si custodiva il Caroccio. Cessato l'uso di questo arnese da guerra vennero chiusi gli archi e col praticarvi sconcie e basse botteghe e una scala esterna a monte, l'edifizio venne de-

Loggia dei (

hieri, Cremona.

turpato in quella guisa che lo presenta la nostra vignetta. [1]

Ma se continuassimo di questo passo sconfineremmo. Ci pare anche senza altri esempi che lo studioso possa essersi fatto un concetto sufficientemente esatto dello stile archiacuto italiano. La cui nazionalità spiccherà di più a confrontare qualcuno dei monumenti di questo stile fra quei che abbiamo accennato, con alcuni forestieri: confronto che consigliamo di fare allo studioso diligente servendosi delle opere che giudicherà più opportune fra le varie che gli si sono indicate.

---

[1] Abbiam sentito che questa bella Loggia è stata restaurata dall' architetto cremonese signor Marchetti. Tanto meglio

IL RINASCIMENTO
E IL CINQUECENTO.

CAPITOLO IV.

DELL'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO E CINQUECENTO [1]

Osservazioni generali.

Da lungo tempo, fino dagli ultimi lustri del Trecento, tutto principiava a vivere un vita nuova. Evidentemente eravamo sulla soglia di un mutamento; la luce e l'aria erano penetrate con novello vigore negli intelletti; assurgevasi dalla preghiera, dal sacrificio, dal patimento e le ginocchia dapprima stracche cominciavano a riabituarsi alla ginnastica del moto. I fatti memorabili del XV secolo apportarono alla società il cambiamento che indaghiamo.

Il rinascimento della letteratura antica e delle arti antiche portò seco i grandi mecenati e gli studiosi innamorati dell'antichità; l'invenzione di Guttenberg accomunò i popoli e diffuse il gusto

[1] A qualcuno parrà strana la distinzione fra Rinascimento e Cinquecento: eppure in architettura bisogna farla! — Si vedrà perchè nelle pagine seguenti.

degli studi; la scoperta di Colombo scosse gli intelletti prodigiosamente. Insomma in questi tempi nella vita sociale e nella politica, nell'arte e nella letteratura si manifestò tutto un novo indirizzo.

Gli uomini di quest' epoca dominati da un'ardente bramosía di sapere, di emanciparsi da tutto ciò che può, anche apparentemente, impedire la ricerca scientifica, vogliono riannodare le tradizioni interrotte coll'antichità, e rivivere nella civiltà greco-latina. Ognuno dei grandi uomini di quest' epoca rappresenta per dir così uno degli elementi di trasformazione dello spirito medioevo, riproduce uno dei nuovi aspetti dell'attività umana.

Alle arti sono cari specialmente i nomi del Brunellesco e di Donatello, alle scienze storiche aventi affinità colle arti il nome del Bracciolini. In realtà la grande rinnovazione artistica del XV secolo ha il suo punto di partenza nel memorabile viaggio, che circa il 1403, fecero a Roma il Brunellesco e il Donatello.[1] Quanto a Poggio Bracciolini, è noto che rovistando per gli archivi aveva esumato, oltre a varie opere insigni, un'opera di architettura che dava regole, indicazioni su la maniera di costruire latina. Il lettore ha capito che vogliamo riferirci ai *Libri dell'architettura* di Vitruvio di cui è discorso con qualche larghezza nell' ultimo capitolo del primo volumetto. Precisamente; Poggio Bracciolini (1380†1459) aveva trovato i libri di Vitruvio.

[1] Cfr. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance,* pag. 54, Paris, 1882.

In lui salutiamo dunque uno degli uomini che hanno reso i più segnalati servigi agli studi storici, uno degli uòmini che hanno dotato l'archeologia di inapprezzabili strumenti di lavoro.[1] L'entusiasmo con cui venne accolta la scoperta dei libri di Vitruvio è più facile immaginarlo che descriverlo.

Basta dire che l'Alberti, il precursore di Leonardo, basò tutta la sua vasta opera *De re aedificatoria* sulle teorie vitruviane che rischiarò da quanto vi ha d'intralciato e d'oscuro; e che i libri di Vitruvio divennero il vangelo dell'architettura per essere stati scritti da un'architetto latino. I dieci libri *De re aedificatoria* segnano un novo e importante periodo della storia di quell'arte nobilissima;[2] perocchè se innanzi che venissero alla luce si era cominciato a abbandonare lo stilo erroneamente detto gotico, se per gli esempi del Brunellesco si bandiva intieramente dagli edifici sacri e profani, per mezzo degli scritti di Leon

---

[1] V. Shepherd, *Vita di Poggio Bracciolini.* Firenze, 1825.

[2] Questo Trattato di architettura ha alquanto dello strano. Composto dietro invito di Lionello d'Este, tradotto in latino dall'autore verso il 1452 offerto a papa Niccolò V comparve definitivamente nel 1485 per le cure del Poliziano che lo dedicò a Lorenzo il Magnifico. V'è per esempio nel Lib. IX del cap. V che l'Alberti con uno sfarzo di immaginazione tenta di applicare all'architettura i princípi della musica. Dà consigli essenzialmente pratici come questo al lib. X cap. XV. « Quomodo serpentes, culices, cimices, muscae, mures, pulices, tinae et id genus molesta nocuaque perdantur et arceantur » che si alternano a squarci di estetica trascendentale e dappertutto una varietà, un eclettismo inaudito.

Battista Alberti si divulgarono le idee nove sull'arte architettonica. E cosa dire di quel bizzarro ingegno di Francesco Colonna (il Polifilo)? Egli volendo dar saggio dei suoi gravissimi studi con un'opera sola e rendere così familiari le dottrine vitruviane, scrisse un romanzo artistico (1467) al quale pose un nome greco sesquipedale da atterrire il più coraggioso leggitore: la *Hypnerotomachia di Poliphilo* ossia *Pugna di amore in sogno.* Nel qual sogno, quanto mai si possa fantastico e bizzarro finse di aver veduto tutti gli oggetti di belle arti che ci vien descrivendo, e gli siano accaduti tutti i casi amorosi che occupano non meno di un grosso volume in foglio.

Persino quelli che non erano architetti dovevan conoscere i libri di Vitruvio!

Pazienza! — Nel Quattrocento la diffusione di questo vangelo era ancor limitata; nel Cinquecento poi, mercè l'uso maggiore della stampa questi libri penetraron dappertutto; i traduttori e i commentatori sorsero numerosi; e da Fra Giocondo [1] il primo serio illustratore di Vitruvio, ai nostri giorni, ne sono state stampate migliaia e migliaia di copie in tutte le lingue.

Badisi di non sbagliare il primo periodo del Rinascimento col secondo; nel primo che va dal Quattrocento fino circa al primo ventennio del Cinquecento le forme latine sono imitate timidamente, nel secondo che dal Cinquecento va fin

---

[1] La prima edizione di Vitruvio che fece Fra Giocondo è di Venezia del 1511 ed è dedicata a Giulio II, due altre (1513 e 1523) sono dedicate a Giuliano dei Medici.

quasi al Seicento, fin dopo Michelangiolo (1475 † 1564), l'architettura abbandona la propria indipendenza e diventa umile imitatrice della romana. Divideremo dunque così il periodo storico che studiamo:

1.° Periodo; che diremo addirittura — *Il Rinascimento*;[1]

2.° Periodo; che diremo — *Il Cinquecento.*

Lo sviluppo dell' architettura del Cinquecento potrebbe poi essere suddiviso in due fasi: quella che imita il classico e l'altra che se ne discosta per iniziare l'architettura del Seicento. Ma è inutile far la suddivisione quando si sa che allorchè si parla di architettura del Cinquecento s'intende riferirsi alla classica del Palladio, del Vignola, dello Scamozzi, ecc.

Fondere le tradizioni antiche nella civilizzazione del proprio tempo: questa era la formula originale a cui si ispirava il Brunellesco nell'architettura e il Donatello nella scoltura; formola che l'Alberti non accettò sempre integralmente volendo andar più in là, volendo restaurare l'arte classica quale si presentava alla sua mente eru-

[1] Con questa parola *Rinascimento* si volle significare l'arte che abbandonò lo stile medievale per le forme di Roma antica. Ma implicitamente con essa si vollero condannati gli stili che si dilontanarono dallo stile di Roma antica. Ciò che abbiamo detto intorno l' architettura del Medio evo ci dispensa dal notare l' erroneo giudizio di coloro che credettero *rinata* l' arte sol perchè tornò ad ispirarsi a Roma. Noi adoperiamo la parola *Rinascimento* a significar l' idea *rinata* nel Quattrocento di ispirarsi a Roma antica.

dita nelle sue linee semplici e grandiose senza tener conto di tutto il tempo trascorso tra la civiltà classica e la moderna. A ogni modo sta in fatto che nel Rinascimento gli architetti non abbandonarono le forme organiche antiche per le romane, ma adornaron queste alla latina con archi a pieno centro con colonne di un sol fusto con modanature latine e adoperando spesso la bifora nelle finestre; perciò la trasformazione dell'architettura parlando a rigore, fu più apparente che reale nel Quattrocento. Ecco perchè non siamo meravigliati di coloro che dicono che lo stile architettonico di questo periodo è stile di transizione. Non che non abbia caratteri propri ma questi caratteri non spiccano così da far dimenticare le forme precedenti da cui scaturirono. Se nel Quattrocento non vedessimo, come vediamo, ancor vive alcune forme dell'epoca anteriore, mancheremmo dell'anello di congiunzione fra il classico puro, imitatore e lo stile archiacuto. E tale anello non manca mai nella storia dell' attività umana; — sarà più o meno evidente a seconda che i travolgimenti sono stati più o meno improvvisi, ma l'anello c' è sempre. [1]

---

[1] Su questo argomento indichiamo allo studioso il bellissimo lavoro del Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien* 2.ª ediz. Stuttgart 1878, e anche gli ingegnosi studi del Gebhart, *Les Origines de la Renaissance en Italie.* Paris, 1879. È interessante lo studio del Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst* e lo indichiamo a quelli che vogliono essere specialmente informati dei rapporti tra lo Stato e le Belle Arti in questo tempo (pag. 73 e segg.).

Nel secondo periodo, cioè nel Cinquecento, la architettura segue servilmente le regole dettate da Vitruvio; gli ingegni s'innamorano dell'ordine e della fredda regolarità dello stile classico e vi atrofizzarono la fantasia. Il Palladio, nell'architettura di questo periodo risalta fra tutti gli architetti contemporanei, e con lui Iacopo Sansovino, il Serlio, il Vignola, lo Scamozzi, il Daponte recansi a Roma a studiare l'architettura romana che riproducono nelle ornamentazioni e nell'organismo costruttivo in quella guisa che è possibile coi loro tempi. Volfango Goethe il quale viaggiò l'Italia, portandosi dietro, sempre, la pesante edizione dei *Libri del Palladio*, visitando il Convento della Carità a Venezia notò che quivi il Palladio aveva inteso inspirarsi, *alla magnificenza ospitale dei ricchi dell'antichità.*

In Palladio si compendia il periodo architettonico del Cinquecento che si fa schiavo dell'architettura pagana e trionfa in nome delle antichità classiche.

Perciò nelle costruzioni di stile cinquecentistico troviamo sempre il capitello corintio e la base attica ornata di abbellimenti alla romana e di finestre con frontespizi — imitazione non priva di logica delle masse dei pronai romani -- e alti colonnami e archi girati sull'alette come si veggon nel Teatro di Marcello e nel Colosseo. Il Rinascimento più libero e più spigliato del Cinquecento si giova di molta fantasia nei particolari da cui trae tanta festività; il Cinquecento è goffo e monotono a confronto del Rinascimento. La maniera d'ornamentare di questo stile è veramente

splendida; le sue candelabrine, i suoi fregetti, i suoi minuti fogliami non hanno nè troppo nè

Fregio del Rinascimento
di una porta da S. Maria delle Zattere, Venezia.

poco rilievo; sono sagacemente equilibrati nei riposi e modellati con speditezza. Offriamo la porta del palazzo del Governatore a Roma che specialmente sotto il rispetto della decòrazione è una delle più belle, delle più ricche di quest'epoca. Nel Cinquecento tali fregi sono più rari, anzi non si veggono quasi più; i festoni, le aquile, i mascheroni sostituiscono i girali galanti, i vasi fioriti, le baccelliere; e il Cinquecento aumenta i rilievi, ingoffisce le modanature, tutto regolarizza tutto allinea. Le fabbriche del Rinascimento, in Toscana, ogni tanto si arricchiscono di terre invetriate dei Della Robbia e ne traggono singolar vaghezza. In Lombardia la terra cotta per la sua malleabilità offre modo agli architetti di sfoggiare ornamenti sottili agilissimi.

Ma dopo tutto, questa manía di ricercare nell'arte architettonica latina le forme di quella del Quattro e Cinquecento è realmente da considerarsi un avvenimento lieto per l'arte? Non ci pare. È evidente che col Rinascimento viene precluso lo

sviluppo dell' arte medieva e iniziato il regno del convenzionalismo architettonico del quale se ne sente tuttora le conseguenze tristi.

Porta nel palazzo del Governatore, Roma.

L'architettura, dall'età primitiva sin qui, si è vista cangiare in vari modi liberamente, sempre con forme nuove adatte ai vari costumi e ai vari

tempi; da ora in là rotte le tradizioni secolari, si fa schiava dei voleri altrui per detto e fatto di una coltura nova che spadroneggia; o meglio di una coltura che rinasce dalle rovine di una antica che lasciò profondissime traccie di sè. Il Rinascimento è un'età la quale nel suo complesso non può che ammaliare gli spiriti elevati; ma giudicata spassionatamente sotto il solo rispetto architettonico, no, non può sodisfare chi ama nell'arte la libertà. Perchè non si può rinnegare, come rinnegò il Rinascimento, tutto a un tratto un passato glorioso.

Noi ammiriamo tuttavia le belle produzioni dell'arte del Rinascimento, perchè siamo soliti di pigliare e stimare il buono ovunque si trovi ma quando pensiamo all'assurdità di quest'arte e, peggio, alle conseguenze che ne derivarono non possiamo che compiangere tanta energia malamente diretta.

È evidente che il Rinascimento portò nel suo amore verso l'antichità pagana più entusiasmo che riflessione.

— Ma i tempi volevano così.

— E sia pure. Noi siamo architetti e abbiamo giudicato da architetti.

L'architettura che siamo per studiare è molto interessante per noi. Il maggior sviluppo l'ebbe nella regione Toscana, Veneta, Lombarda e Romana; ma specialmente nella veneta dove per virtù di una famiglia chiamata Lombardi venuta di Lombardia (la famiglia veramente chiamavasi Solari, secondo quanto viene affermato dal si-

gnor M. Caffi e era di Casate comasco)[1] acquistò gentilezza straordinaria. Ebbe la sua culla in Toscana e architetti toscani la diffusero nelle varie parti d'Italia.

COSTRUZIONI RELIGIOSE E CIVILI DEL RINASCIMENTO.

Lo Stile brunelleschiano. — Rechiamoci subito in Toscana dove il Rinascimento ebbe uno sviluppo originale, dove, grazie alla dinastia Medicea nel XVI secolo si ebbe un completo rinnovamento scientifico, letterario e artistico.

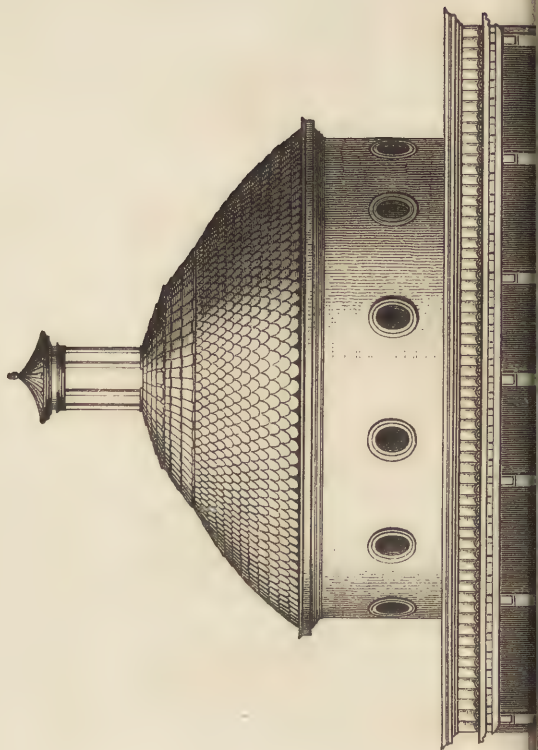
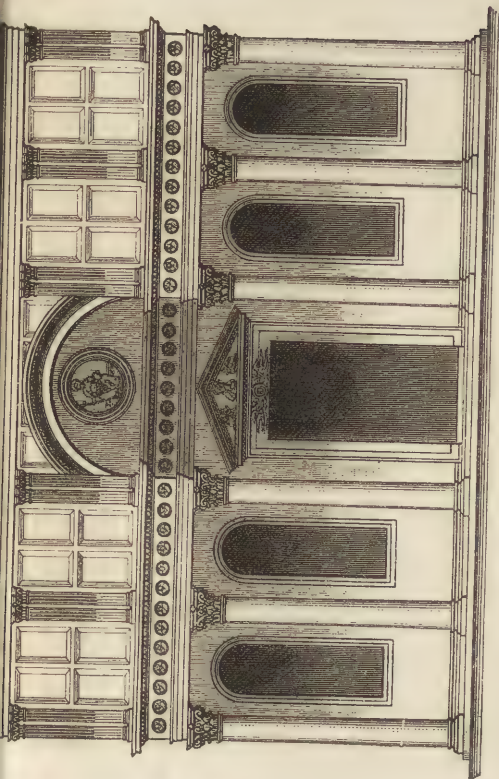
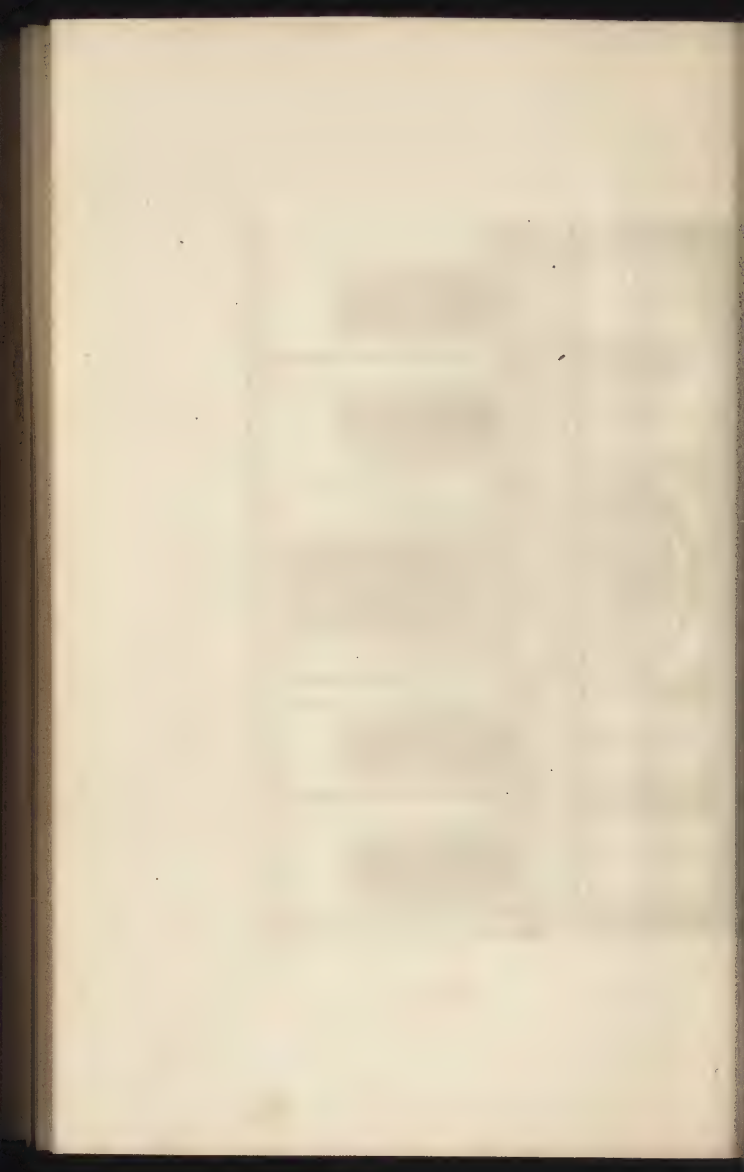
In Toscana lo stile del Rinascimento non si fiorì d'ornamenti come nel Veneto e nella Lombardia ma fu più sobrio; romanizzò per modo da essere aggruppato da qualche scrittore, con evidente sbaglio, allo stile del Cinquecento con lo stile palladiano e tutto il classico imitatore.

Il grande restitutore dell'architettura classica fu in Italia il fiorentino Filippo di Ser Brunellesco o Filippo Brunelleschi (1379†1446). Il Brunelleschi coll'esempio e Leon Battista Alberti

---

[1] *Arte e Storia* N.° 11, 12 e 19 anno 1885 e *Archivio storico lombardo*, fasc. del 30 settembre 1885 che stampò tali quali gli scritti precedentemente pubblicati dall'*Arte e Storia* che furono indi stampati in opuscolo non messo in commercio. Pare che non fosse de' Solari come è stato creduto lo scultore Moro che fu figliuolo di un Martino da Bergamo. — Casate è un paesuccio formante parte del Comune di Lezzeno in quel di Como, poco lungi da Bellagio verso la sponda orientale del lago.

(1404 †1472) cogli scritti divulgarono le idee nuove sull'architettura italiana, idee che si partirono dalla Toscana e trovarono eco dappertutto per virtù specialmente di artisti toscani. È certo che senza l'ardente iniziativa degli uomini di genio sorti in Firenze negli ultimi anni del XIV secolo, la rivoluzione che doveva, nel campo dell'arte, rinnovare le fonti dell'ispirazione e nel campo dei costumi, sostituire la civiltà moderna alla medieva, si sarebbe fatta aspettare ancora un po'. Il Brunelleschi e l'Alberti intesero a paganizzare l'architettura per la ragione che la società si paganizzava. Se non ci fosse stato il mutamento nelle idee sociali del XV secolo il seme gettato dal Brunelleschi o dall'Alberti non avrebbe dato alcun frutto: — un arte non ha vita duratura se non è l'imagine dell'ambiente entro il quale deve svolgersi.

Ecco il prospetto principale della Cappella dei Pazzi che Filippo Brunelleschi inalzò in Firenze. Questa Cappella corretta nei profili, armonica nelle proporzioni, equilibrata negli effetti di chiaroscuro, aggraziata nei particolari ornamentali, è uno dei più interessanti fra i primi lavori del Brunelleschi. Il Brunelleschi (o Brunellesco come si dice) dette anche i disegni della chiesa di S. Lorenzo che è parimente a Firenze e di S. Spirito, due chiese che non potrebbero essere più sobriamente gentili. Graziosa è altresì — dello stesso autore — la Badia Fiesolana sulla strada tra Fiesole e Firenze; opera troppo dimenticata. Vi sono delle porte in forma così originale e tutte ornate di sottili festoni e modanature fiorite

Cappella dei Pazzi, Firenze (S. Crocė).

che sono la quintessenza della delicatezza architettonica. Cosa dire della geniale Loggia degli Innocenti in piazza della SS. Annunziata a Firenze? Il Brunelleschi ne cominciò la costruzione nel 1421, secondo l'affermazione del Gaje. Chiamato in questo tempo a Milano dal duca Filippo Maria lasciò l'incarico di dirigere la Loggia, anzi tutta la fabbrica per il ricetto dei fanciulli, a un suo scolaro Francesco Della Luna, fiorentino vissuto nella prima metà del Quattrocento; e la fabbrica, come si vede ancora ben conservata, è leggiadrissima.

E cosa dire del palazzo Pitti ordinato da messer Luca Pitti per il duca Cosimo al Brunelleschi? Ne scrive così il Vasari nella vita di Ser Filippo [1] « nè potrebbe mai niuno che nol vedesse, immaginarsi quanto sia a qualsivoglia altro regio edifizio superiore ». Qual vedesi ora il Palazzo Pitti non è tutto imaginato dal Brunelleschi. Dopo il disegno del Brunelleschi fu seguito quello dell'Ammannati, di Giulio Parigi, ecc., grandi aggiunte e abbellimenti si fecero internamente e esternamente dagli architetti moderni Gaspare Paoletti, Giuseppe Caciali e Pasquale Poccianti.

Fra le belle opere del Brunelleschi, il Vasari, mette un tempio degli Angioli eseguito in parte per la famiglia degli Scolari e di cui restano traccie visibilissime in via del Castellaccio (Firenze). Il Brunelleschi fece in Firenze ben altri lavori, tranne la Cupola di cui si è già discorso; dette il disegno della casa dei Barbadori che non fu

[1] Cfr. Op. cit. Vol. II, pag. 375.

messo in opera, dette quello della casa dei Giuntini incorporato poi (si crede) al palazzo Geri ora Mantellini; e essendo pratico di fortificazioni fu chiamato per questo a Pisa, a Lucca, a Vicopisano, a Recine, alla Castellina, ecc.

Allo stile di cui ci occupiamo appartiene anche la squisita chiesa della Madonna delle Carceri in Prato eretta su disegno di Giuliano da Sangallo (1445? † 1516) vi appartiene la bellissima porta di cui Leon Battista Alberti ornò la facciata di S. Maria Novella a Firenze, la chiesa di S. Fran-

S. Maria Novella, Firenze.

cesco che progettò per Rimini (eretta dopo la morte dell'Alberti) e la piccola e galante chiesa di S. Sebastiano costrutta a Mantova anch'essa dopo la morte del suo progettista, che aveva studiato i monumenti romani con indicibile en-

tusiasmo. Abbiamo già osservato che Leon Battista Alberti va considerato uno dei fautori caldissimi dell' architettura classica insieme al Brunelleschi [1] seguito in ciò dal suo cooperatore Bernardo Rossellino che eseguì vari suoi progetti. Anzi B. Rossellino (1409 † 1464) senza avere l'acutezza di mente e la somma delle cognizioni dell'Alberti giovò alla causa del Rinascimento più di quanto possa apparire a prima vista.

A Firenze seguirono la maniera romana i fratelli Benedetto e Giuliano da Maiano (Benedetto 1442 † 1497, Giuliano 1432 † 1490), i due Sangallo Giuliano ricordato poc' anzi e Antonio (1455? † 1534) il maggiore, [2] il Cronaca (1457 † 1508), Baccio d'Agnolo (1462 † 1543) che dette lezioni a Raffaello; tutti quanti toscani.

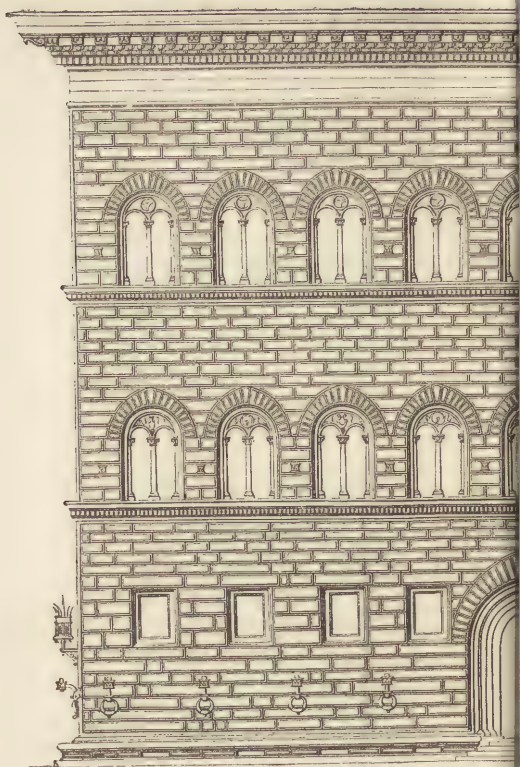
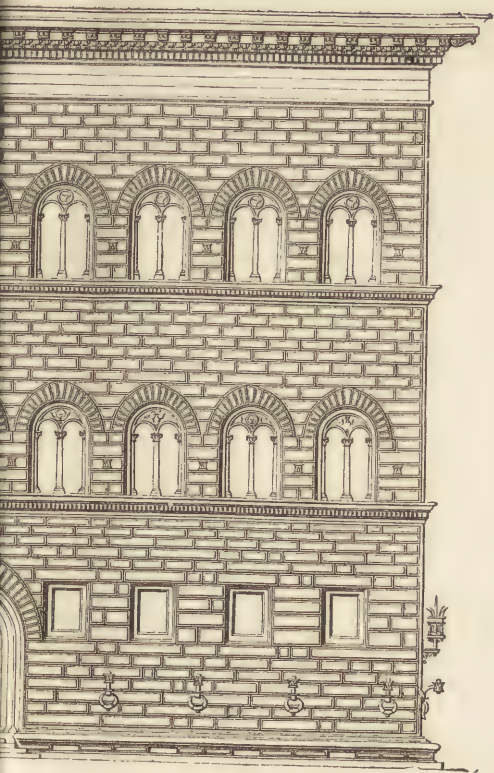
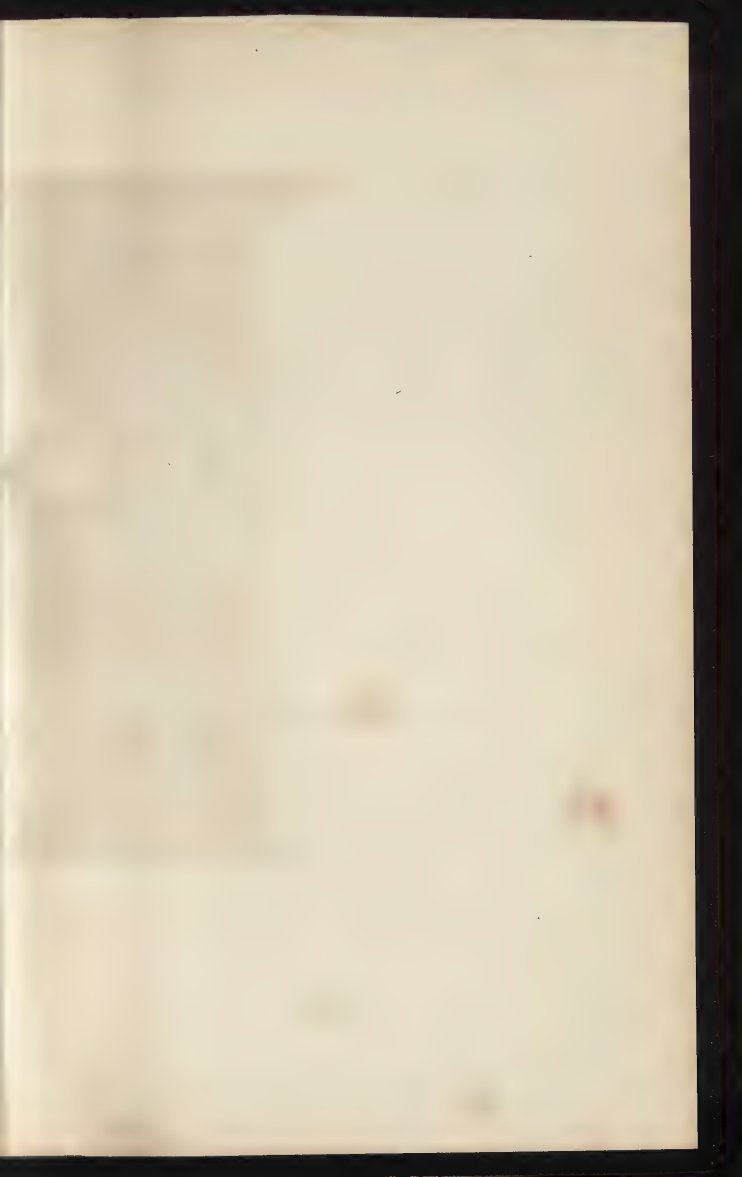
---

[1] Intorno agli scritti artistici di Leon Battista Alberti veggasi il commentario che gli annotatori fiorentini del Vasari unirono alla sua vita. L'Alberti nacque a Venezia nel tempo che la sua famiglia, già perseguitata in Firenze, erasi colà rifugiata.

[2] Gli Antonio da Sangallo sono due: il maggiore o il vecchio nato probabilmente nel 1445, e il giovine o nipote nato nel 1485. Il vecchio che lavorò molto in Toscana fu di casato Giamberti e figliolo, come Giuliano, di un Francesco di Bartolo di Stefano architetto al tempo di Cosimo dei Medici; il giovine che lavorò molto a Roma fu di casato Cordiani (ambedue furono detti poi da Sangallo). Cfr. Albero dei Giamberti de' Cordiani e de' Da Sangallo nella edizione delle *Opere del Vasari*, G. C. Sansoni, Vol. IV, pag. 292 dove vedrai che nella famiglia da Sangallo vi fu un Giovan Francesco architetto (1482 † 1530) un Battista gobbo architetto (n. 1496) un Bastiano detto *Aristotele* pittore (1484 † 1551) un Francesco scultore detto il *Margolla* (1494 † 1576), ecc., ecc.

E dove mettiamo Michelozzo Michelozzi scultore e architetto fiorentino (1396? † 1472) che eresse in Firenze il palazzo che fu dei Medici e fino dal XVII secolo appartenne ai Riccardi fatto tutto a bugne rilevate piene di severità? Il Michelozzi fu molto adoperato da Cosimo dei Medici; fece per lui il palazzo di Cafaggiuolo in Mugello, ora assai cambiato, dette i disegni o almeno diresse l'esecuzione del Convento di S. Marco a Firenze, ivi inalzò il palazzo Tornabuoni ora Corsi, lavorò a Fiesole, fu eletto dopo la morte di Filippo Brunelleschi provveditore della cupola e lanterna di S. Maria del Fiore, fu insomma uno degli architetti più in voga dei suoi tempi.

Nei palazzi fiorentini del Rinascimento domina il bugnato che non si estende soltanto sulla superficie inferiore delle facciate, ma le orna tutte quante di cima a fondo. Le fabbriche fiorentine hanno perciò un'impronta quasi di fortilizio in parte giustificata dalle condizioni particolari in cui trovavasi la città nel periodo storico che attraversiamo.

Nel palazzo Strozzi abbiamo la più bella opera di Benedetto da Maiano e del Pollaiolo (detto il Cronaca) e il più bel palazzo privato di Firenze. Il bugnato che lo orna tutto, che scema d'aggetto di piano in piano intersecato da cornicette dentellate, le bifore snelle coll' ampio imbotte modinato che servono a far spiccare la impronta maschia dell'assieme, il cornicione grandioso di Simone Pollaiolo — uno dei più belli esciti dalla fantasia di un costruttore — tutto in questo palazzo è degno di alta considerazione.

Palazzo St

Firenze.

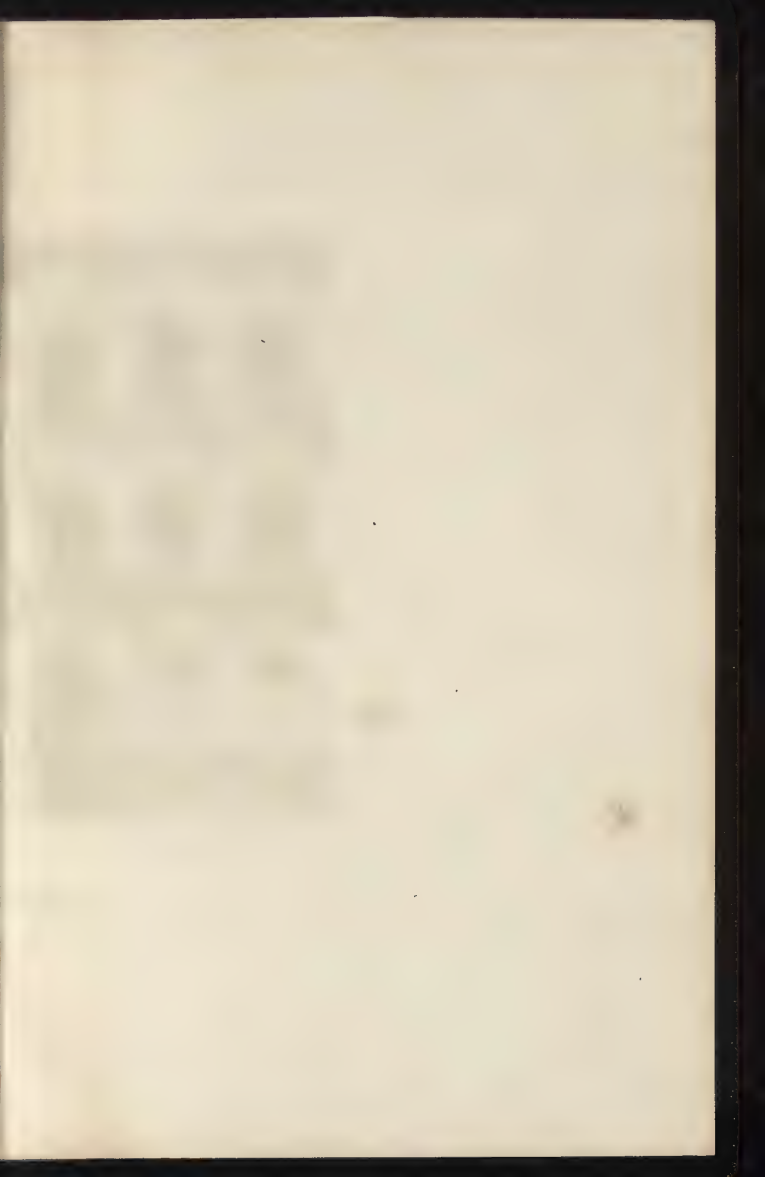
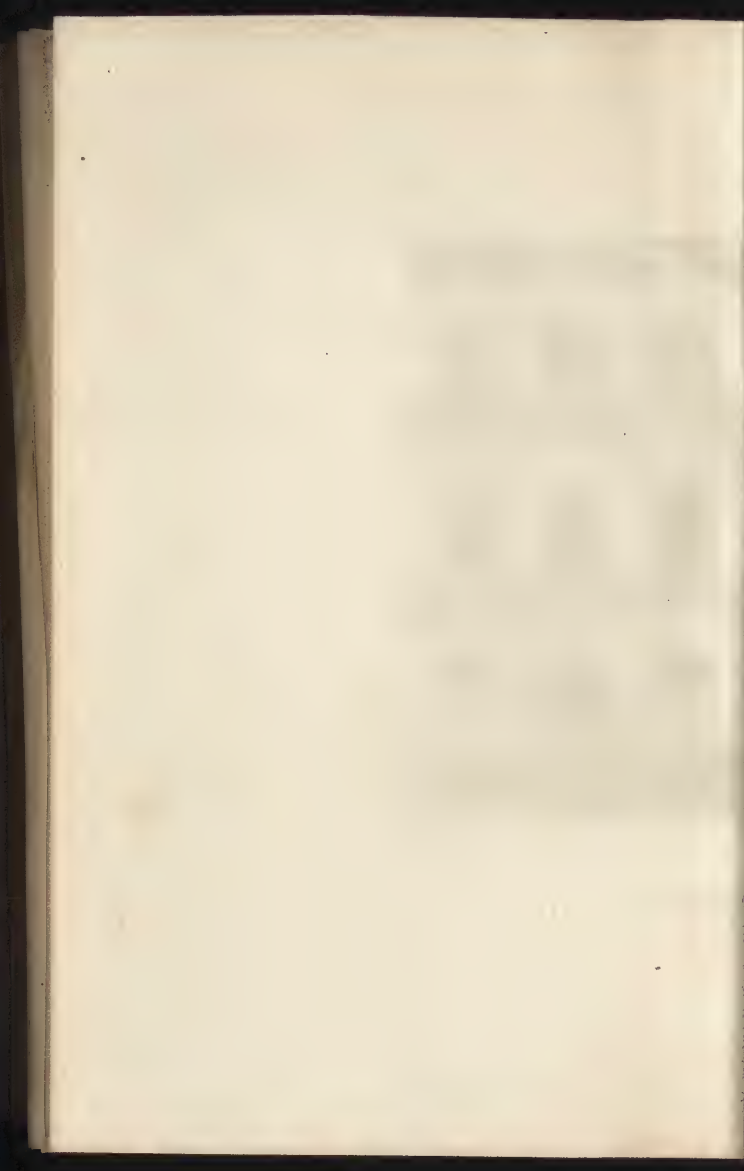
Palazzo G

gni, Firenze.

Mostriamo un esempio di un altro genere di palazzi fiorentini nel palazzo Guadagni attribuito all'autore del cornicione del palazzo Strozzi; al Pollaiolo. Bisogna vedere a Firenze l'effetto di cotesto insigne fabbricato, fiorito di pitture policrome con terrazza scoperta sostenuta da colonnette che allegeriscono la massa, che conservano nel piano terreno e negli angoli la sodezza tanto cara agli architetti fiorentini accordandosi con le parti più delicate per dare all'assieme aspetto leggiadro diverso da quello del palazzo Pitti, del palazzo Strozzi, del palazzo Riccardi. Richiamiamo l'attenzione dei diligenti sulla cornice del palazzo Guadagni la quale ha un' ampia sporgenza e è fatta di due parti innestate in modo affatto ingegnoso. — Per dare un esatto conto di queste cornici, tanto comuni ai palazzi toscani del Quattrocento, si ricordi, abbiamo voluta incisa la cornice di un palazzo senese ove si comprende perfettamente l'innesto della pietra con il legname. Siffatte cornici non si trovano, o almeno non sono comuni che in Toscana; e l'effetto loro per la massa d'ombra che proiettano sulla fabbrica è a dirittura grandioso. Un altro palazzo grazioso, ma più classico di quelli citati, è il palazzo Rucellai eretto da Leon Battista Alberti tra il 1451 e il 1455, la cui facciata somiglia quella del palazzo Piccolomini a Pienza eretto dallo scultore e architetto Bernardo Rossellino citato, e da Fr. di Giorgio Martini dopo che l'Alberti ebbe eretto la facciata del palazzo Rucellai. A dire il vero v'è chi pensa che anche il palazzo Rucellai sia del Rossellino; non siamo

molto lungi da crederlo anche noi per quanto certi particolari, come le mensole poco belle delle porte, ricordino certe mensole dell'Alberti a San

Porta nel palazzo Gondi, Firenze.

Sebastiano di Mantova architettato da lui nel 1470 e ornato, in seguito, della cupola dallo Juvara. Fra i palazzi fiorentini è anche molto in-

Palazzo Ru

, Firenze.

teressante il palazzo Gondi di Giuliano da Sangallo a bugne rilevate come lo mostra la porta che offriamo il cui imbotte dà un'idea della grandiosità con la quale gli architetti fiorentini modinavano in questi tempi.

A Firenze poi in questo stile del Rinascimento si trovano i palazzi Antinori di Giuliano da Sangallo (?) il palazzo Bartolini di Baccio d'Agnolo quasi ridotto ai minimi termini, il palazzo Serristorii dello stesso, il palazzo Quaratesi del Brunellesco, il palazzo Pitti già ricordato, ecc., ecc.

Finora non abbiamo parlato che di Firenze eppure potremmo accennare altre città toscane dove il Rinascimento è rappresentato egregiamente. Per esempio potremo accennare Siena e dir qualcosa della parte superiore della Loggia del Papa imaginata da Antonio Federighi (†1490) e fermarsi a discorrere del grandioso palazzo Piccolomini di Bernardo Rossellino e dove nacquero gli architetti insigni Francesco di Giorgio Martini (1439†1502)[1] che troviamo un po' dappertutto nelle corti italiane, dà i disegni dei palazzi comunali di Iesi e di Ancona è scultore, pittore, architetto militare inventa il baluardo e la mina, dà la prima idea dei bastioni, edifica fuori di Cortona la Madonna del Calcinaio, è riputato autore di varie opere di architettura a Siena, ecc., e Baldassarre Peruzzi (1481†1537) su cui avremo a parlare tra poco, e Luca Fancelli architetto

---

[1] Cfr. Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte senese*, t. II, pag. 442 e segg., 455, 466,

fiorentino (1430†1495) esecutore di varie fabbriche disegnate dal Brunelleschi e da Leon Battista Alberti e capomaestro di S. Maria del Fiore. Ma lo spazio ci impone di rinunziare a questi esami particolareggiati. Ci limiteremo a ricordare i palagi Mocenni e Pollini eretti a Siena dal Peruzzi e rimanderemo a opere speciali chi vuole istruirsi bene su questa architettura toscana.

Prima di chiudere questo paragrafo sull'architettura toscana del Rinascimento si noti e non si dimentichi che gli artisti toscani in questi tempi ebbero influenza notevole in tutte le regioni della penisola.

Andando avanti ce ne persuaderemo.

In arte l'inclinazione naturale è tutto.

Lo Stile lombardesco. — Nell'architettura di Venezia era naturale che l'elemento novo o rinato non dovesse sollecitamente attecchire o avere lo sviluppo che ebbe altrove. Erano troppo continui e antichi i rapporti di Venezia coll'oriente e la sua architettura anche nel periodo archiacuto era troppo stata influenzata dalle forme straniere per poter subito abbandonarle e sostituirle da altre per quanto si confacessero di più allo spirito italiano. D'altronde anche questo vien modificandosi; ma non si modifica a un tratto. Difatti nell'architettura del Rinascimento nel Veneto (e a Venezia più che a Padova, a Verona, a Vicenza), le forme classiche mantengono inalterata la struttura delle fabbriche precedenti. Più che altrove, quivi si palesa evidente quello che affermammo: che il Rinascimento studia latinamente i partico-

lari architettonici mantenendo inalterata l'ossatura costruttiva. — Comunque sia anche Venezia abbandonò a poco per volta l'arte fantastica che adoperò sin verso la metà del XV secolo. Impressionata dalla rinascente antichità latina Venezia deve, in modo particolare, alla famiglia Solari (continueremo a dirla Lombardi per evitare confusione[1]) il passaggio tra l'architettura archiacuta e la classica. Da ciò derivò la denominazione di stile lombardesco i cui migliori rappresentanti, nella famiglia Lombardi, ebber quasi tutti familiare il compasso e lo scarpello così come il loro emulo Antonio Riccio che fu uno degli architetti del palazzo ducale. Va notato però che Michelozzo Michelozzi (1396? † 1472) architetto e scultore fiorentino probabilmente dovette esercitare in Venezia un'influenza assai notevole. Se ciò non si contrasta il Michelozzi sarebbe stato il primo a dare idea in Venezia di quello stile del Rinascimento in cui valsero tanto Martino, Pietro e Tullio Lombardi.

Si è detto che questa maniera ebbe la sua culla in Firenze e si diffuse in Italia per mezzo di architetti fiorentini. Quanto a Venezia la supposizione s'avvalora tanto più quando si osservi che alcune forme dei Lombardi arieggiano quelle degli anteriori fiorentini. Per esempio le bifore del palazzo Vendramin e della Confraternità di S. Rocco paion inspirate da quelle del palazzo Riccardi e Strozzi di Firenze. Ammessa l'influenza di Michelozzo si potrebbe ammettere che alcune opere

---

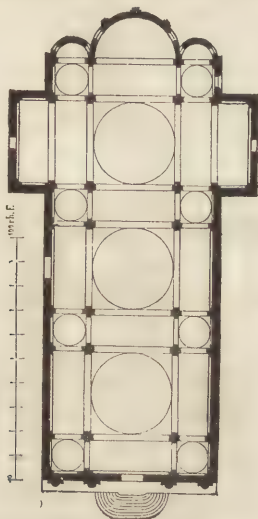
[1] Vedi la nota a pag. 141.

appartenenti a questo tempo di ignoto autore siano architettate da lui.

Seguendo la consuetudine parleremo subito di Pietro Lombardo o Solari († circa il 1511) che si fa erroneamente capo stipite di questa famiglia artistica mentre per tale riconosciamo il genitore Martino ossia *Martin de Zuanne Lombardo taiapiera.* (È noto che in quest'epoca di aurea semplicità *taiapiere murarii e lapicidii* si chiamano gli architetti e gli scultori.)

Adoperato a Ravenna in varie opere, Pietro prima di farsi il nome che si fece, dette mano in Venezia alla chiesa di S. Maria dei Miracoli ma però come semplice esecutore; fece diversi altari e monumenti bellissimi, sostituì il Riccio nel 1499 come direttore dei lavori pubblici, si credette a torto l'architetto della Torre dell'Orologio eretta nel 1466 e con molto suo onore oggi si inclina a credere autore del palazzo Vendramin a cui accenneremo.

Martin Lombardo si ritiene autore della chiesa di S. Zaccaria, fondata intorno al 1456. Però se ciò può essere in quanto spetta alla facciata, non crediamo si possa affermare per ciò che riguarda l'interno, di certo anteriore a Martino e dell'età di transizione quando le forme archiacute si innestavano alle classiche. La facciata ha aspetto simpaticissimo; — è spartita in diversi ordini; agili colonnette binate e isolate formano i pilastri che la dividono verticalmente, e fra pilastro e pilastro si svolgono archetti leggieri inquadrati da cornici e pilastrini a bassissimo rilievo. — Non è difficile scorgere nella facciata di S. Zac-

caria l'organismo dello stile archiacuto mescolato all'orientale. Altro insigne monumento di stile lombardesco è la cosidetta Scuola di S. Marco, architettata senza dubbio nel 1485 da Martin Lombardo. Anche qui la preoccupazione dei particolari spicca grandissimamente. Nella facciata è degna di considerazione la porta; vero tipo di ele-

Pianta della chiesa di S. Salvatore, Venezia.

ganza e magnificenza. Vi sono originali le colonne le quali spiccano su due piedestalli inalzantisi sul basamento che gira torno torno alla fabbrica. Il primo piedestallo è rettangolo, il secondo rotondo e fiorito all'ingiro di ornamenti scultorici eseguiti da Tullio Lombardo che fu artista vera-

mente meraviglioso ed ebbe una gran fama, in special modo come scultor di figura. Ma siccome oltre allo scarpello Tullio Lombardo sapeva maneggiare le sèste così gli furono affidati dei lavori di architettura nei quali si distinse. Fra le opere architettoniche eseguite da lui a Venezia si cita la chiesa di S. Salvatore. Incominciata da

S. Salvatore, Venezia.

Giorgio Spavento, fiorito a quanto pare sul finire del XV secolo, fu dal nostro artista piuttosto riformata che proseguita. Si noti nel disegno che offriamo la sveltezza delle proporzioni e la semplicità graziosa della pianta. Tullio Lombardo oltre che a Venezia lavorò fuori; specialmente a

Padova e a Treviso. Quivi si distinse come architetto in varie opere; la Cappella del Sacramento in Duomo, la crociera della Madonna delle Grazie (1530), alcune cappelle nella chiesa di S. Paolo, ecc.

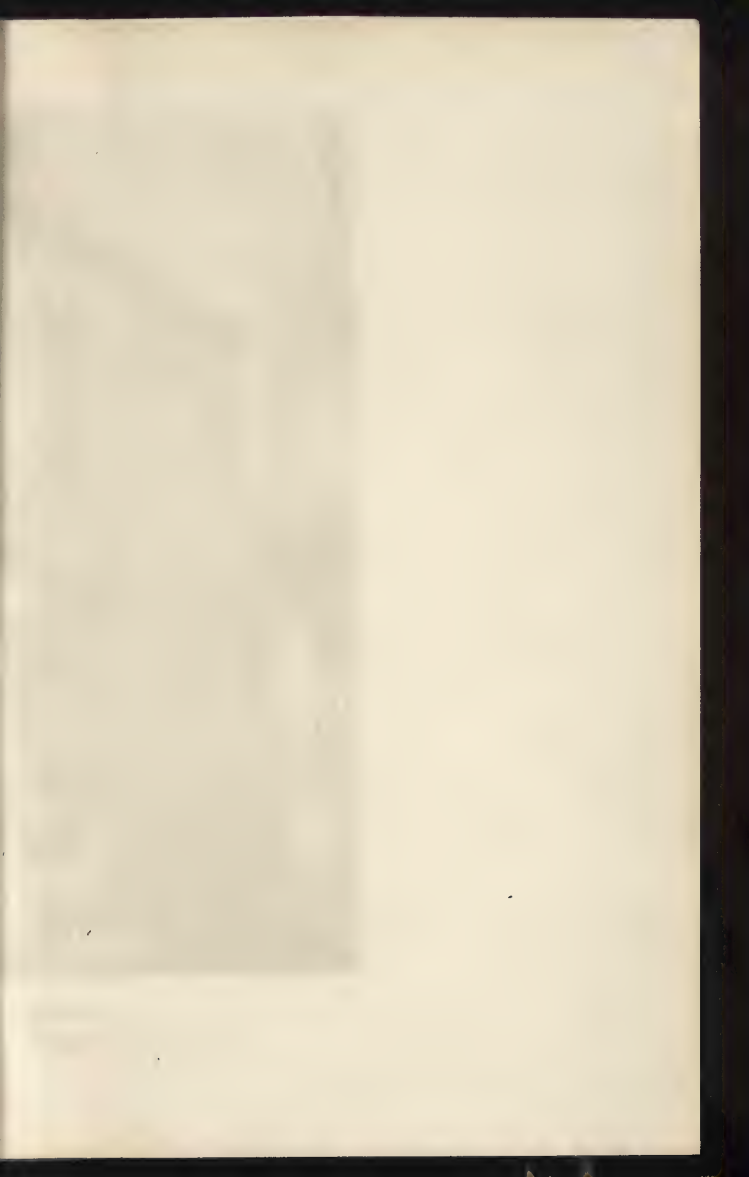
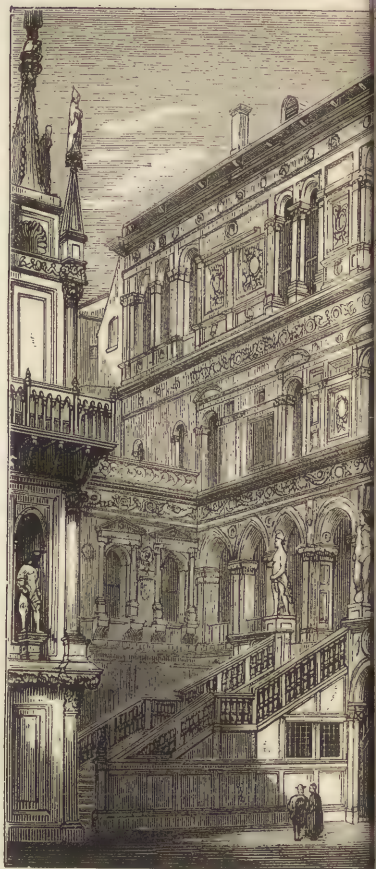
Tullio figlio di Pietro da molti si crede morto verso il 1559.[1] Della famiglia Lombardi oltre a un fratello di Tullio scultore (Antonio Lombardo che forse fu l'ingegno più debole della famiglia) resta da ricordare Sante e Moro. Sante nacque nel 1504 e morì nel 1560. Gli si attribuì con error manifesto, l'erezione della Scuola di S. Rocco e gli si deve il palazzo Trevisan a S. Maria Formosa (Venezia) che non ha il pregio di quelli imaginati dagli altri Lombardi, per quanto ne dicano il Cicognara e il Diedo. Moro lavorò nella Scuola di S. Marco e fece certo nel 1492 la riedificazione di S. Maria Formosa attribuita a un Mauro da Bergamo che sarebbe appunto il Moro o Moretto Lombardo figlio di un secondo Martino, da non confondersi, come si confonde solitamente, coll'erettore della chiesa di S. Zaccaria in Venezia.

---

[1] G. Milanesi nell'albero genealogico di questa famiglia artistica (Vedi Op. cit. Tomo IX. Indici, aggiunte e correzioni) segna la data della morte di Tullio 27 anni prima: nel 1532. La data 1559 è quella più comunemente accettata: — il benemerito annotatore delle opere vasariane non cita la fonte della notizia che dà. — Forse ha dedotto la data della morte di Tullio dal suo testamanto datato 14 novembre 1532. Notiamo che in Venezia viveva nel 1537 un Tullio II pregevole scultore anche lui e *rilevatore* ma non bravo quanto il primo. La storia ci ha tramandato i nomi di altri lombardi ma tutti di ben poco merito. Sicchè inutile parlar di loro.

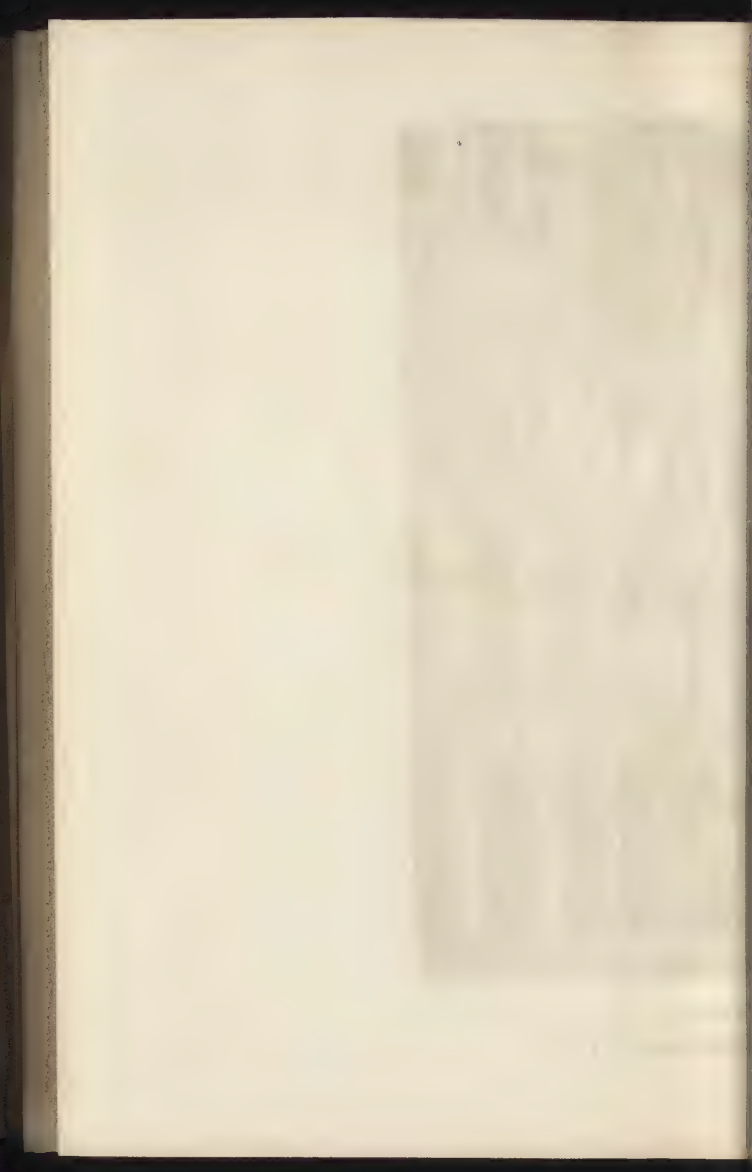
Oltre ai Lombardi esercitò l'architettura in Venezia con molto successo dal 1492 al 1529 Bartolomeo Buono († 1529) che probabilmente deve avere avuto gran parte nell'erezione della mole sontuosa delle Vecchie Procuratie, l'ebbe certo nell'erezione della Scuola di S. Rocco e a quanto pare procedeva da quell'altro M. *Bartolameo di ser Zuan Bon* che insieme al padre Giovanni lavorò tra il 1438 e il 1442 la porta della Carta. Perciò anche questo Bartolomeo architetto discenderebbe da Bergamo come altri artisti emuli dei Lombardi in questo tempo. Esercitò l'architettura anche Antonio Scarpagni detto *Scarpagnino* († 1558) più abile che famoso stato capo dei pubblici edifici (in sostituzione forse di Pietro Lombardo) autore della chiesetta veneziana di S. Giovanni Elemosinario e degli ornamenti vaghissimi che fregiano molte parti interne e la facciata principale di detta Scuola di San Rocco considerati il suo capo d'opera.

E a proposito d'ornamenti:

Da S. Maria dei Miracoli, opera già ricordata, di Pietro Lombardo, togliamo un bellissimo capitello di pilastro da servire come tipo dei capitelli caratteristici del Rinascimento. Se lo studioso vuole che gli rimangano impresse le forme di questo capitello le confronti con quello di un capitello corintio dell'epoca successiva; del Cinquecento: vedrà che differenza nel gusto dell'ornamentazione e quanto sono caratteristici i capitelli del Quattrocento! Ma lo faccia il confronto; capirà meglio la diversità tra lo stile architet-

Palazzo Du

Prospetto del Cortile dalla

Venezia.

della Scala dei Giganti.

tonico del Quattrocento e quello del Cinquecento.

Capitello di pilastro.
Da S. Maria dei Miracoli, Venezia.

Non abbiamo parlato ancora del Riccio.

Parlando di monumenti civili bisogna citare subito il prospetto del cortile del palazzo Ducale a Venezia, che sta insieme alla famosa Scala dei Giganti. Questo prospetto e anche la scala è opera magistrale di Antonio Riccio o Bregno (non si confonda cón Andrea Riccio detto Crispo e Briosco).[1]

---

[1] L'Anonimo Morelliano, cioè Marcantonio Michiel, mostrò chiaramente chi era Andrea Riccio e chi Antonio Riccio. Antonio architetto e scultore veronese nato nel 1410 secondo il Müntz (*Les Arts à la cour de Papes*, ecc., pag. 39 e 40) lavorò molto in Venezia sino alla fine del XV secolo; Andrea, sopran-

Nel prospetto di cui si parla è strana la disposizione delle aperture; non è impossibile che qualche purista la biasimi. Gli imparziali considerino intanto che l'architetto doveva rispettare delle finestre preesistenti per modo che la sua bravura doveva mostrarsi anco nel saper ben mascherare la disposizione irregolare dei vuoti. Il Riccio ornò tutto di pilastri e armille, divise e suddivise con formelle gli spazi lisci e collocò entro le formelle targhe, festoni, fiori; sicchè l'occhio distratto dall'ornamentazione rigogliosa non si accorgesse che tardi della disordinata spartizione dei vuoti; e difatti per quanto se n'accorga, l'occhio non rimane scontento. Questo bel prospetto dovrebbe essere molto studiato dagli architetti moderni i quali si trovano spesso nell'identica posizione del Riccio. L'insigne architetto da una difficoltà trovò modo di mostrare la vivacità della sua fantasia e di far opera imaginosa e originale.

Fra i più bei palazzi di Venezia nello stile del Rinascimento bisogna mettere in primo luogo quello Vendramin (1481) fatto alzare da Andrea Loredan che riproduciamo. Se ne credette architetto Sante Lombardo ma con errore manifesto. Che appartenga ai Lombardi è fuor di dubbio; ma a quale Lombardi? Forse a Pietro? al presunto autore dell'altro bellissimo palazzo Corner

nominato Briosco nacque a Padova (1470 † 1532) e vi si distinse come architetto erigendo la chiesa di S. Giustina. Confronta *Notizia d'opere di disegno* pubblicata e illustrata da Jacopo Morelli, 2.ª edizione riveduta e aumentata da G. Frizzoni, 1884, pag. 4 e 5.

Palazzo Ven

in, Venezia.

Palazzo del C

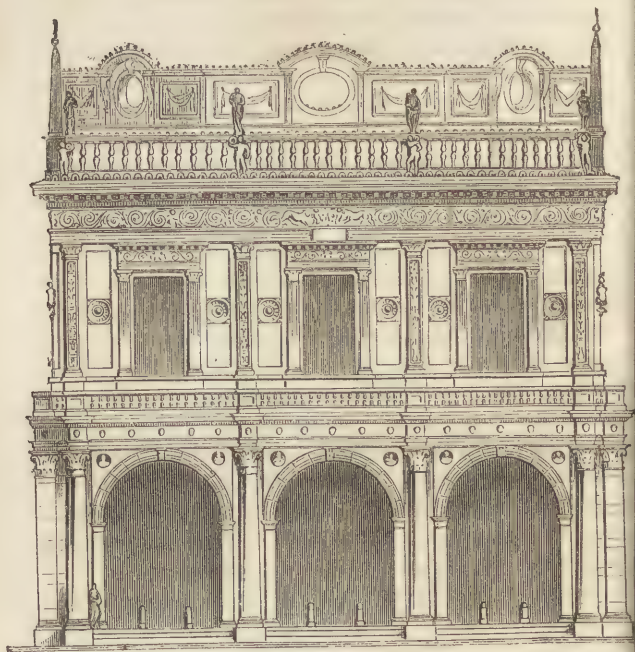
glio, Verona,

Spinelli? La spartizione dei tre ordini, le bifore agilissime, i particolari tutti di questo Palazzo sono da additarsi agli architetti che vogliono educare il gusto alle belle forme. Il palazzo Corner Spinelli si attribuisce all' istesso autore del palazzo Vendramin sebbene non ne abbia l'aspetto gentile e vago. Anche la Torre dell' Orologio in piazza S. Marco è un edificio che va citato e con esso il basamento del monumento Colleoni il più ricco e il più galante che mai sia stato eretto in questo stile classico.

Accennammo poco fa a Fra Giocondo (1433? † 1515) monaco veronese il quale a Parigi costruì il ponte di Notre-Dame ed assistì a Roma Raffaello nella edificazione del S. Pietro. Orbene a Fra Giocondo si deve il veneziano Fondaco dei Tedeschi e, credesi, il palazzo del Consiglio a Verona; graziosissima costruzione di cui offriamo parte del prospetto recentemente restaurato. [1] All'istesso Fra Giocondo si attribuì erroneamente il disegno di quella simpatica costruzione vicentina che è la Loggia del Vescovo eretta da Tommaso Formenton († 1503) di Vicenza autore del bellissimo Palazzo comunale di Brescia.

Avremmo da scriver molto se volessimo continuare a citare esempi.

[1] Questo Fra Giocondo fu uomo veramente raro. Dice un suo biografo « Egli ebbe familiari le scienze umane e le divine, fu peritissimo nel greco e nel latino, nelle dottrine delle antichità non ha chi lo pareggi, nelle matematiche fu insigne; nè ignorò la storia naturale e le gentili e umane lettere ». Vedi P. Marchese, *Memorie degli artisti domenicani*, t. II, pag. 166. Firenze, 1845.

Nel Veneto il Rinascimento ha avuto larga e brillante diffusione: la Toscana la quale più della Lombardia è ricca di costruzioni di questo stile

Palazzo comunale di Brescia.

non ha tanta copia di bei monumenti quanto il Veneto e specialmente Venezia che fu il centro di tutta l'attività della regione veneta del Quattrocento.

Accanto a questi grandi centri come Venezia, Milano, Firenze, ecc., sorgevano in quest'epoca altri centri considerevoli dove la famiglia dominante cercava di distinguersi anche coll'incoraggiare gli studi e le arti: tali Ferrara, Urbino, Rimini, Mantova; perciò bisogna dare un'occhiata anche a queste città dove la coltura e l'attività intellettuale aveva un carattere a sè.

Vicino a Venezia accenniamo Ferrara, illustrata dalla casa d'Este, dall'Ariosto, dal Tasso, da Cosimo Tura — il forte, il burbero caposcuola ferrarese — dal Garofalo (Benvenuto Tisi) e da altri ingegni superiori. A Ferrara vi troviamo il Brunelleschi tra il 1431 e il 1436; ma veramente Ferrara acquista un posto insigne nell'arte senza bisogno di influssi forestieri. Notò già il Lermolieff: che fra tutti i popoli dell'antica Emilia, cioè di quella provincia racchiusa dal Po, dagli Appennini e dalla Marecchia, i Ferraresi sono i più dotati di sentimento artistico; e difatti basti a persuadersene una visita a questa città oggi attristata dalla mancanza di popolazione. Ferrara è ornata di bei palazzi; il grandioso cosidetto dei Diamanti per esser fatto tutto a bugne rilevate e tagliate a punta di diamante; il palazzo Schifanoia, Roverella, Scrofa e poi la famosa Certosa vasta e singolarissima (1498-1553).

Lo Stile bramantesco (*Lombardia e Lazio*). — Per l'influenza che ebbe Bramante (1444 † 1514) nell'architettura di Lombardia, lo stile architettonico di questa parte settentrionale della peni-

sola, in questo tempo, si disse *bramantesco* da Bramante; come si disse *lombardesco* dai Lombardi e non *lombardo* per non far confusione collo stile medioevo a noi già noto. Gli scrittori non sono concordi nel determinare l'anno in cui Bramante da Urbino capitò in Lombardia. Il Vasari assicura che il Bramante prima di recarsi in Milano visitò altre città dove eseguì alcuni lavori d'importanza. Il Pungileoni dice che Bramante dev'esser giunto in Lombardia nel 1480, il De Pagave ritiene che vi giungesse il 1476, cioè, quando per la fuga del vescovo di Faenza vennero sospesi i lavori della cattedrale faentina. Oggi par più probabile che la venuta di Bramante in Lombardia debba riferirsi al 1472 e fors'anche a qualche anno prima. Certo è che capitato a Milano Bramante ebbe accoglienze oneste e liete alla corte di Lodovico il Moro, alla quale erano ammessi i più chiari ingegni del tempo. Il De Pagave dice poi che prima di giungere in Lombardia il Bramante (che non è vero fosse Lazzari di casato ma Bramante: Donato Bramante) [1] edificò in Romagna chiese, palazzi e altre fabbriche: ma ciò non è confermato da documenti o da analisi tecniche oculate. Delle opere architettoniche attribuite a Bramante prima e dopo la sua andata a Milano discorre il chiaris-

[1] Intorno alla patria e alla famiglia del Bramante si legga quanto ne scrisse il chiarissimo architetto barone Di Geymüller nell' erudita sua opera: *Les projets primitifs pour la basilique de Saint Pierre de Rome* par Bramante, Raphaël Sanzio, Fra Giocondo, les Sangallo, ecc. Paris, Baudry.

simo architetto Di Geymüller nella citata opera (vedi la nota a pag. 162) e fondandosi sul loro carattere architettonico accetta o rifiuta la paternità bramantesca.

Ma è singolare la moderna smania di volere attribuire al Bramante ogni genere di fabbriche! Per es., in Lombardia furono molte, quasi innumerevoli le opere che gli storici dell'arte lombarda attribuirono alle seste dell'architetto urbinate.[1] Ma la critica moderna ha sbugiardato le affermazioni erronee e senza pietà ha tolto o restituito a chi si pervengono le opere state negate ai loro legittimi autori.

Se si dovesse seguire ciecamente il Vasari su questo punto avremmo ben poche cose da dire. Fortuna che dei moderni studiosi hanno supplito al silenzio del biografo aretino! Con documenti chiari e guidati da una critica illuminata essi hanno assicurato quali sono gli edifici che l'architetto urbinate eresse in Milano e nei luoghi vicini sullo scorcio del XV secolo. Questi critici

---

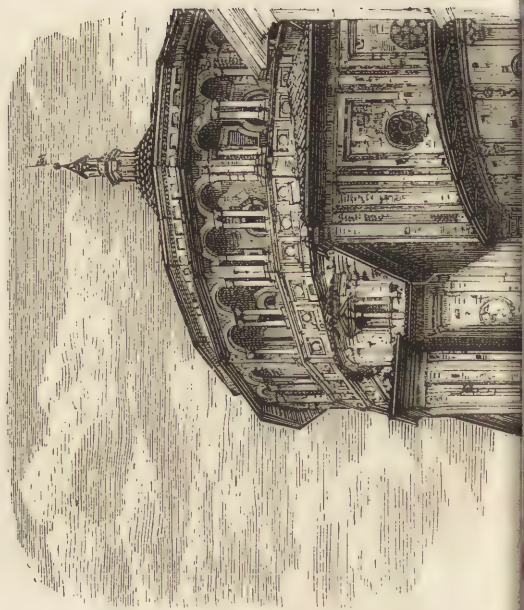
[1] Dunque parrebbe che in questi tempi la Lombardia non avesse avuto architetti suoi propri. Avremo occasione di rammentarne vari; frattanto notiamo che a sfogliare i documenti riguardanti la Fabbrica del Duomo milanese durante il soggiorno di Bramante in questa città si trovano notati nomi di architetti quanti se ne vuole. Molti di essi debbono essere stati adoperati; e non debbon essere stati tanto indietro nelle cognizioni se erano invitati a intervenire nelle lunghe e molte dispute che sorgevano durante la erezione del monumento magnifico o se concorrevano in qualità d'architetti pel suo compimento.

sono il Di Geymüller,[1] il Casati[2] e altri alle cui opere rimandiamo il lettore. A stare al Casati, di tutti gli edifici di stile bramantesco sorti in Milano e enumerati dal Pagave ce ne son rimasti ben pochi e sono: la chiesa di S. Satiro colla sua sacrestia (dove il Bramante ebbe validissimo cooperatore il Caradosso) il portico della canonica di S. Ambrogio e il suo monastero, ora Spedal militare, qualche cosa della chiesa di S. Celso e del Castello... (ossia: che il Bramante abbia lavorato nel Castello non si può affermare perentoriamente dopo gli ultimi studi)[3] il resto degli edifici o fu distrutto come le chiese milanesi di Santa Maria in Carugate e Santa Liberata e S. Giovanni sul Muro e vari palazzi — o fu svisato enormemente. Quanto poi alla tribuna grandiosa alle due cappelle laterali col coro, nonchè alla porta maggiore della Madonna delle Grazie le opinioni sono ancora molto discordi per poter formulare un giudizio assoluto. — La tradizione e vari autori attribuiscono tuttociò a Bramante; sarà proprio suo? Comunque sia, questa parte magnifica della chiesa delle Grazie ornata da cima a fondo con insolita dovizia rivela in chi la ideò una imaginazione fecondissima e desta in chi la guarda il più legittimo senso di meraviglia. Il materiale laterizio giova all'effetto di questa costruzione;

---

[1] Op. cit. nella nota a pag. 162.

[2] *I capi d' arte di Bramante da Urbino nel Milanese.* Milano, 1870.

[3] Cfr. L. Beltrami, *Il castello di Milano sotto il dominio degli Sforza.* Milano, 1885, pag. 192-96.

Chiesa della Madonna delle Grazie, Milano.

e il laterizio è appunto caratteristico degli edifici lombardi anche di quest'epoca. Fuori di Milano si attribuisce al Bramante parte del palazzo di Viggevano ridotto ora a caserma; il magnifico tempio della Beata Vergine Incoronata di Lodi, stato indi eseguito da Giovanni Battaggio architetto di qualche merito, e parte del prezioso Duomo di Como stata poi eseguita dall'architetto e scultore Tomaso Rodari († 1526) e ove è celebre la *Porta della rana* fioritissima firmata da Tomaso e Jacopo Rodari colla data 1507.

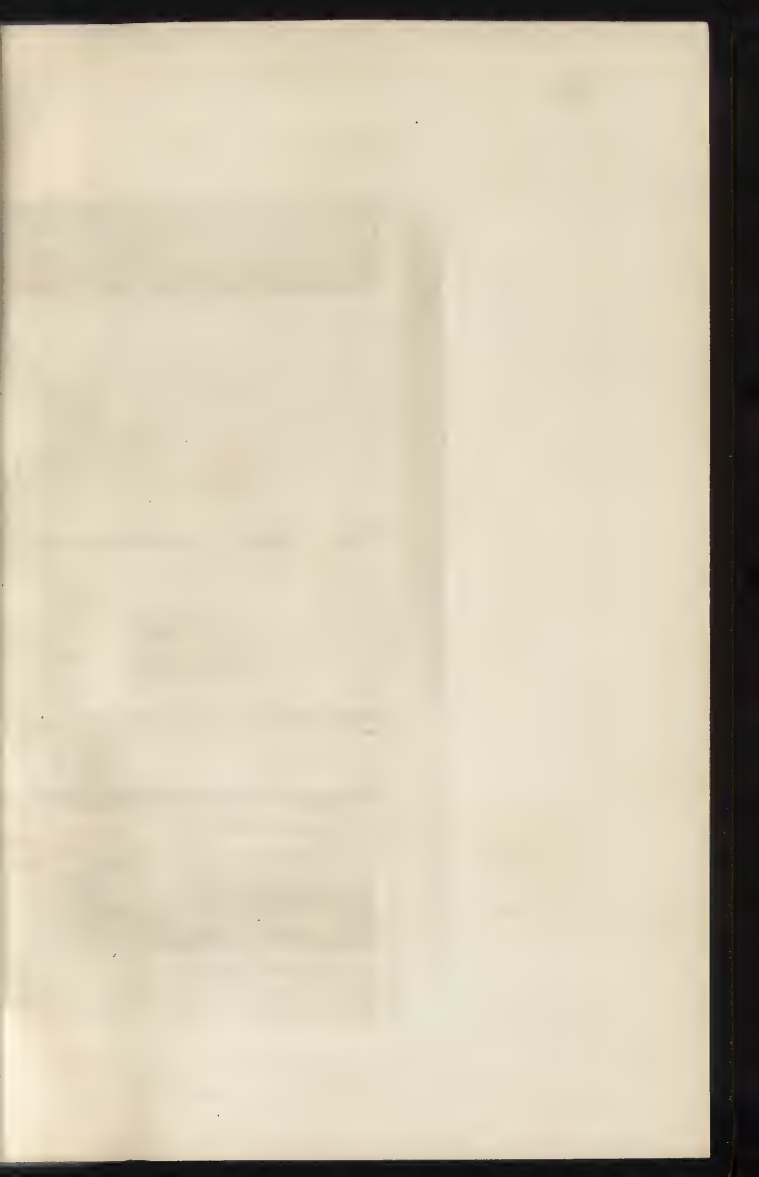
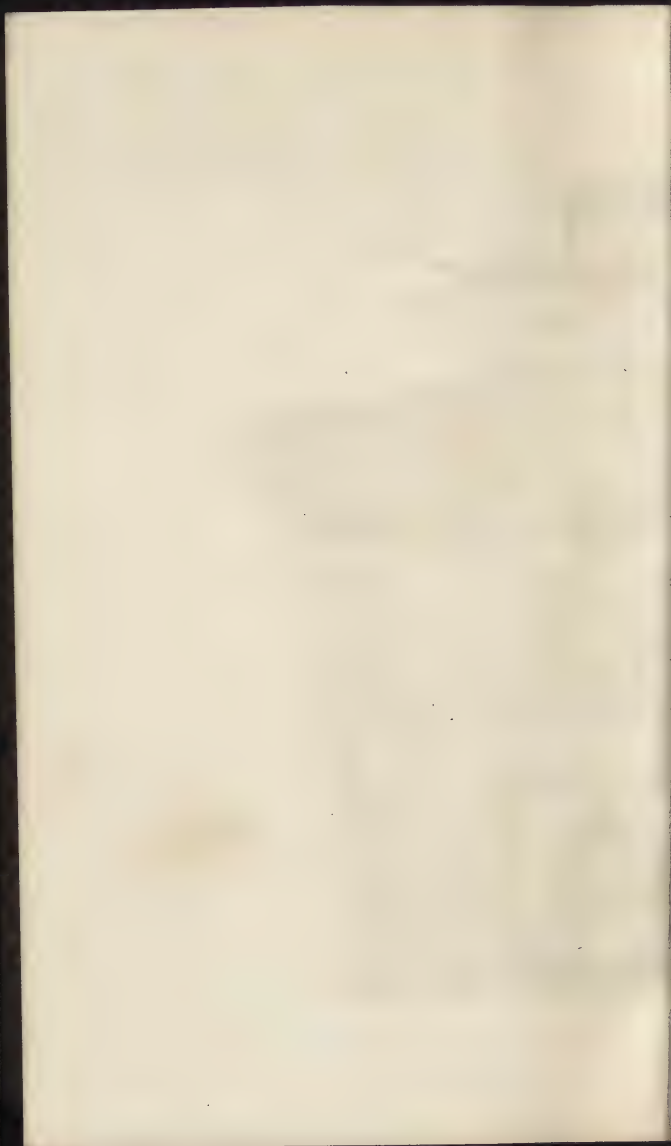
Il Duomo di Como, dopo la cattedrale di Milano e la Certosa di Pavia, è il tempio più considerevole della Lombardia sotto il rispetto dell'arte. Cominciato nel 1396 su disegno, credesi, di Lorenzo degli Spazzi di Scaria in Val d'Intelvi, venne finito appena verso la metà dello scorso secolo quando lo Juvara l'ornò di una cupola svelta compiuta nel 1732. È quindi di vari stili, ma il più notevole è il bramantesco del fianco e delle tre absidi esterne eseguito nel 1513 da Tommaso Rodari di Maroggia e non di Bissone come alcuni credono. Ma infine il progetto è del Bramante o del Rodari? Nessuno può rispondere a questa domanda; lo assicuriamo.

Il Bramante lavorò a Piacenza, nella Valtellina, a Busto Arsizio, a Pavia; dove, secondo si crede da qualcheduno, avrebbe eretto il Duomo, sorto più probabilmente su disegni di Cristoforo Rocchi e di Gio. Antonio Omadeo. Questo par certo: che Bramante era spessissimo consultato sui lavori che si erigevano in Lombardia durante il tempo che vi dimorò e richiesto di disegni di fabbriche

che venivano eseguite da altri architetti, forse suoi scolari; da ciò le tante attribuzioni fattegli di opere sulle quali egli non avrà esposto che il suo parere. Certo Bramante fu molto adoperato da Lodovico il Moro il quale ebbe presso di sè altri architetti di fuori: Giuliano da Sangallo, Luca Fancelli, Francesco di Giorgio Martini, per esempio.[1]

Il Bramante ebbe dunque molte occasioni di mostrare il suo ingegno in Lombardia prima di recarsi a Roma. Accanto a lui lavorarono a Milano, a Como, a Pavia, a Lodi, a Cremona, i lombardi Giovanni e Jacopo Dolcebuono, Cesare Cesariano (1483 † 1543) che si dice da sè scolaro di Bramante (cosa alla quale si può prestare anche poca fede se s'intende scolaro nel preciso senso della parola),[2] Cristoforo Solari, Bernardo Zenale († 1538), Tomaso Rodari, Cristoforo Rocchi, Giov. Battaggio, Giov. Antonio Omodeo o Amadeo e l'architetto pittore Suardi detto Bramantino (circa 1455 † 1536?) da non confondersi con un tal Bramante da Milano, che non è mai esistito.

[1] A Milano poi si trovano a uno a uno molti architetti toscani, oltre ai citati vi si trovano il Brunelleschi chiamatovi da Filippo Maria Visconti verso il 1421 per fare il modello di una fortezza (Vasari, ediz. Sansoni, vol. II, pag. 366 e segg.), il Michelozzi, il Filarete, ecc. Il Milanesi dice di non conoscere alcuna memoria dell' andata a Milano del Brunelleschi, p. 368.

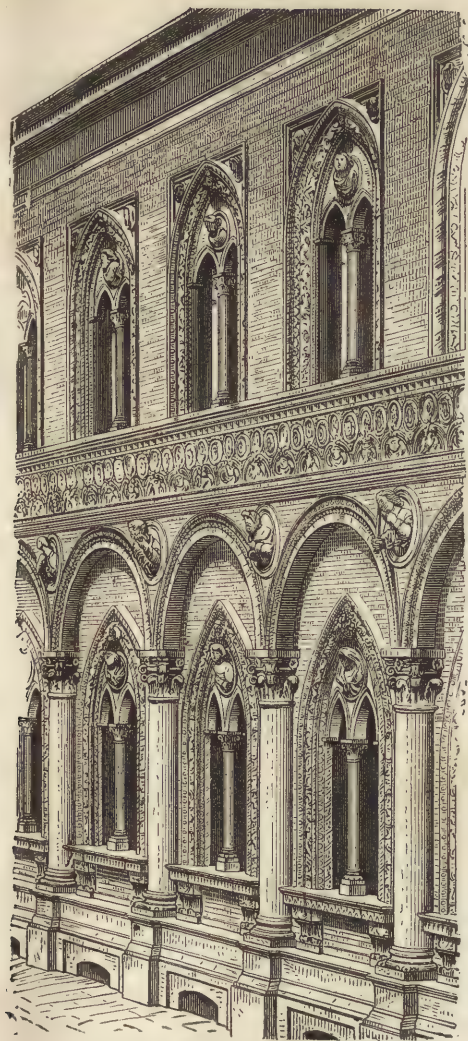
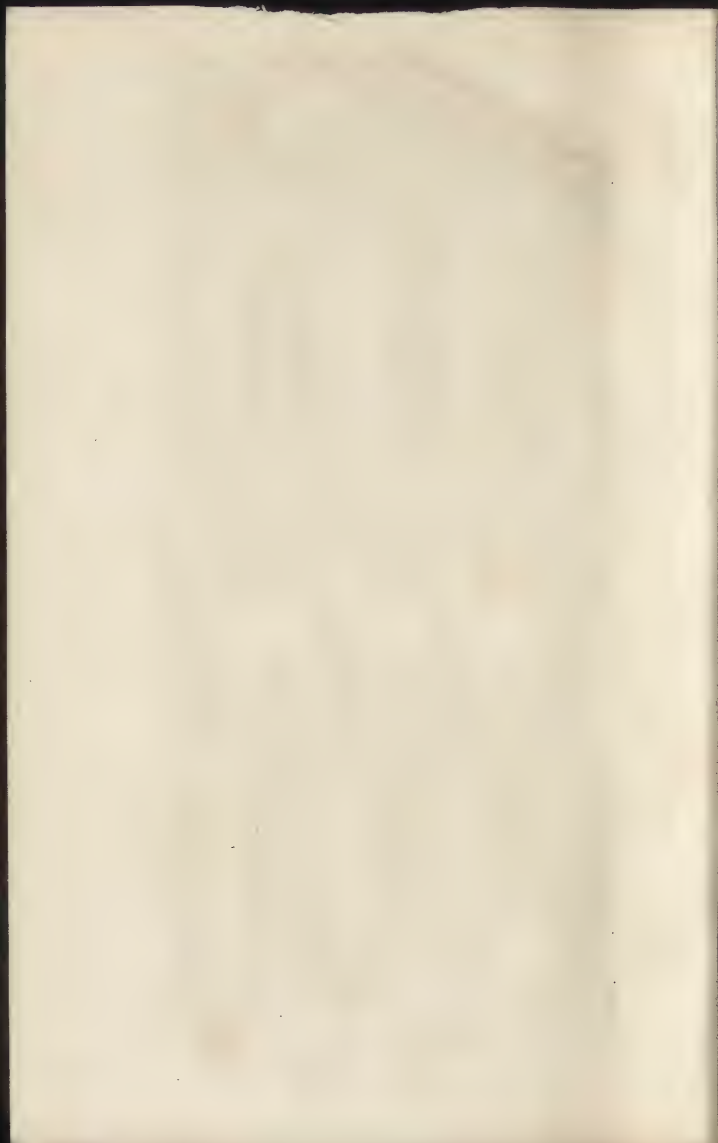
[2] Nota il Mongeri: cfr. *Archivio Storico Lombardo*, fasc. II, 30 giugno 1886, anno III. — *La facciata del Duomo*, ecc.: che se il Cesariano morì il 1543 di 60 anni doveva essere nato nel 1483. Il Bramante lasciò definitivamente Milano per Roma nel 1499, secondo il Di Geymüller; onde il Cesariano allora non aveva ancora 17 anni. Al lettore il commento.

Certosa di Pavia.

E qui la nostra mente si rivolge subito alla
ertosa presso Pavia; l'interno della chiesa in
tile archiacuto è fuori del nostro studio d'oggi;
oi ci rivolgiamo alla facciata ed ai chiostri in
erra cotta che sono quanto di più delicato e di
iù fine ci si può immaginare. La facciata può
partirsi in due; la parte inferiore più ricca di
rnati, e la superiore più modesta. Della prima
arte più ricca stata cominciata nel 1476, se ne
ttribuisce il disegno a Giovanni Antonio Omo-
eo. Sono splendidi i particolari di questa fac-
iata; splendidissime le finestre bifore rettangole
on un' agile colonnetta a candelabro nel mezzo;
quale è caratteristica dello stile del Rinasci-
iento veneto e lombardo. Sono dello Zarabaia
Bambaia (Agostino Busti † 1548).[1] La porta ri-
hiama pure la nostra attenzione e specialmente
i resta meravigliati dalla bellezza delle lesene
rnate di scolture. Potremmo fermarci molto tem-
o a discorrere su la bellezza e originalità di
uesta facciata, non potendo ne presentiamo
na parte in una incisione dove l'industre bu-
no ha tentato di rappresentare la splendidezza
elle decorazioni scultoriche che fanno della fac-
iata medesima un esempio unico nel suo ge-
ere. La Certosa di Pavia ha due chiostri quello
osiddetto della Fontana e il grande chiostro. Il
inore è addossato al fianco meridionale della
hiesa e la sua costruzione si fa risalire agli ul-
mi tempi di Filippo Maria Visconti. Questo chio-
tro di forma rettangolare è composto di cin-

Cfr. *Le opere di G. Vasari*, ediz. Sansoni, V. IV, p. 542

quanta arcate a tutto sesto; due de' suoi lati hanno la ornamentazione più ricca degli altri due più antichi. Gli archivolti sono fioriti di foglie di imperlati ecc., e fra arco e arco in mezzo a un tondo sporgono, secondo il sistema lombardo, dei busti di ottimo effetto tra mezzo la ornamentazione rigogliosissima. Evidentemente l'ornamentazione di questo chiostro ricorda quella delle finestre dello Spedale Maggiore di Milano. Identica è in tutte e due la lavorazione e l'intaglio delle foglie e il cordone a spirale con perline e incanalature, e se non identici, assai somiglianti gli intrecci di frutti e di pampini. Da questo chiostro si passa all'altro men ricco di decorazioni scultoriche e più architettonico. Vogliam dire che nel chiostro grande della Certosa la linea architettonica domina di più che nel chiostro della Fontana ove la ornamentazione figurativa e a fogliami risalta sull'architettura. Il Paravicini in un articolo sulla Certosa di Pavia stampato nell'*Arte e Storia* [1] rilevò che in tre lati del piccolo chiostro sono evidentissime le traccie del colore e del mordente delle dorature che rivestivano tutta l'ornamentazione scolpita.

Figurarsi l'effetto di questo piccolo chiostro quando, alle ornamentazioni rigogliose e alle dorature e coloriture si aggiungevano le magnifiche storie a fresco delle pareti!

La Certosa di Pavia si deve a Gian Galeazzo Visconti. Fu principiata nel 1396 su disegno di Bernardo da Venezia e oltre avere una impor-

[1] *Arte e Storia* periodico artistico 11 novembre 1883, N.° 45.

Spedale Maggiore, Milano.

tanza grandissima sulla storia del Rinascimento architettonico italiano ha un interesse capitale sulla storia della scultura lombarda mostrando uno degli esempi più cospicui dell'innesto degli elementi pagani coi cristiani che distingue il primo rinascimento. [1]

E poichè dianzi abbiamo ricordato lo Spedale Maggiore di Milano vogliamo accennar subito un altro artista di fuori, fiorentino, che lavorò a Milano durante la seconda metà del XV secolo. È questi Antonio Averlino o Averulino scultore e architetto soprannominato il Filarete (vale a dire *Amato re di Virtù* † 1465?) che nel 1456 Francesco Sforza fece venire a Milano non a far tutto lo Spedale Maggiore, come dice il Vasari, ma a farne una parte che il Calvi ha creduto di determinare correttamente. [2] Il Filarete, che fu anche scrittore, mostrò sempre più coltura che ingegno e come artista più buona volontà che buon gusto. Si guardi ad esempio la porta del S. Pietro (messa a posto nel 1445) e di cui il

---

[1] Cfr. E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.*

[2] *Notizie* sulla vita e le opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono a Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, t. II, pag. 78 e segg. Sul Filarete si trovano notizie considerevoli nel Vasari, nel Müntz (*Les Artes à la Cour des Papes*, t. I, pag. 34, 41-44, t. II, pag. 291 e segg., (*Les Précurseurs de la Renaissance*, pag. 90 e segg.), nel Dohme (*Filaretes Tractat von der Architectur*), nel *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, anno 1880, pag. 225, nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, anno 1884, pag. 291 e segg., ecc.

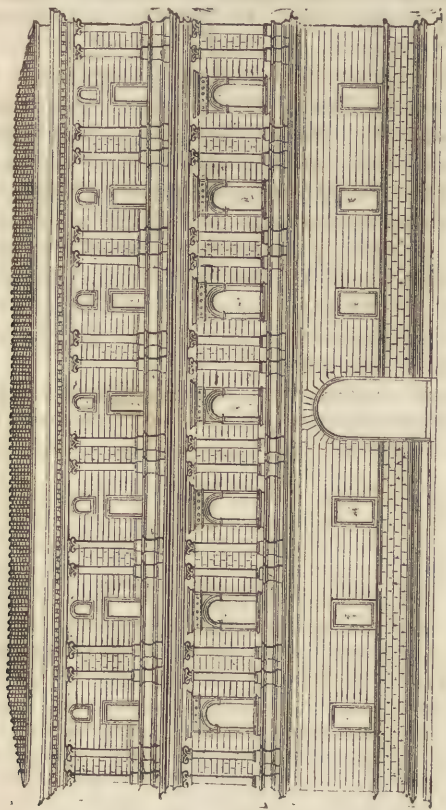
Geffroy fece uno studio finissimo.[1] La fabbrica dello Spedale di Milano fu continuata dall'architetto Guiniforte Solari, ma non fu finita che nell'anno 1797.

Accanto al Filarete potremmo citare Michelozzo Michelozzi che conoscemmo in Toscana e a Milano ingrandì e ornò il palazzo oggi dei Vismara, (via dei Bossi) di cui scrisse lo stesso Filarete nel suo ms. *Trattato d'Architettura*, e fece per Pigello Portinari una sontuosa cappella in S. Eustorgio nel 1462. Ma quanto spazio ci vorrebbe per dir di tutti?

Volendo continuare questo paragrafo potremo qui accennare la squisita ornamentazione esterna della chiesa dei Miracoli a Brescia, la cappella Colleoni a Bergamo dovuta alla ferace immaginazione dell'Omodeo della Certosa di Pavia, la famosa porta cremonese del palazzo Stanga, ora al Louvre, eseguita verso il 1496, all'altra un po' posteriore del Palazzo del Comune a Cremona e potremo accennare altre bellissime opere.

Roma che alla fine del XV e al principio del XVI secolo era la città alla quale si rivolgevano gli artisti più valorosi d'Italia, tutti coloro cioè che si sentivano la forza di potersi cimentare in lavori di grande importanza, Roma attirò anche il Bramante come attirò poi Raffaello e Michelangelo. Lombardi e toscani comandavano sulle rive del Tebro in questo tempo perchè, d'artisti indigeni Roma n'ebbe ben pochi. Il fatto è che

[1] *Revue des deux mondes*, 15 settembre 1879.

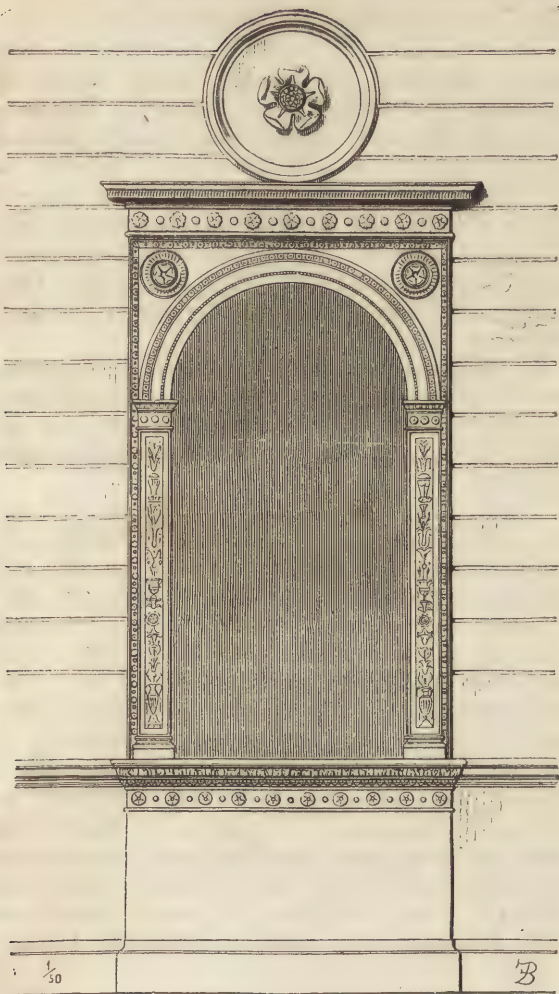
presto Bramante vi divenne l'architetto per eccellenza. Giulio II lo messe alla testa delle sue

Palazzo Torlonia, Roma.

imprese perchè, di vista acuta, comprese che uomo era quegli che aveva ottenuto a Milano il favore di Lodovico il Moro. Ecco dunque Bra-

mante fondatore anche di una scuola romana di architettura [1] nella quale troviamo i nomi di Antonio da San Gallo, di Raffaello, di Baldassare Peruzzi, d'Antonio del Ponte a Sieve che l'Albertini cita accanto allo scultore e architetto Andrea, soprannominato Sansovino di Montesansavino (Contucci 1460 † 1529) [da non confondersi con lo scultore e architetto fiorentino Jacopo soprannominato Sansovino (Tatti 1486 † 1570) chiamato a Roma da Giuliano da Sangallo nemico giurato del Bramante], di Giovanni Maria dell'Abbaco e di Antonio dell'Abbaco scolaro di Antonio da Sangallo (il giovine) che nei suoi *Libri d'architettura* ricorda con orgoglio di aver fatto le prime armi sotto il Bramante.

A Roma l'architetto Urbinate costruì il palazzo della Cancelleria per incarico del cardinale Riario che è uno dei più belli di Roma; [2] costruì il

[1] Bisogna intendersi bene su queste scuole bramantesche di architettura; perchè Bramante non ebbe una maniera sola. In Lombardia la sacrestia di S. Maria presso S. Satiro ha un tipo affatto diverso da quello della canonica di S. Ambrogio e del chiostro di Santa Maria delle Grazie. A Roma si potrebbe quasi dire che i palazzi della Cancelleria e Giraud sono la continuazione della seconda maniera lombarda; il tempietto poi di S. Pietro in Montorio fa parte dell'ultima maniera del Bramante della quale fu continuatore Raffaello.

[2] Per cura dell'Amministrazione dei Sacri Palazzi si sono ordinati i lavori di abbattimento delle soffitte che deturpano l'attico della Cancelleria. Tutto l'edificio si viene restituendo nella sua forma primitiva e rinforzando nelle parti che minacciavano rovina. Al Comune spetta il merito di aver messo in piena evidenza questo capolavoro del Bramante mercè la distruzione delle case che gli si erano addossate d'intorno, massima dalla parte di oriente.

Finestra nel palazzo della Cancelleria, Roma.

Palazzo Torlonia già Giraud (Borgo Novo), un tempietto genialissimo in S. Pietro in Montorio e tra gli altri due edifizi celebri quasi ignoti, il proprio palazzo ora distrutto e il palazzo di S. Biagio non terminato. Tutti e due questi edifici ebbero una grandissima influenza sullo sviluppo ulteriore dell'architettura moderna e appartengono a quel tipo d'arte che valse a Bramante tanti seguaci e iniziò sì bene il cinquecentismo.

Ma l'impresa maggiore del Bramante fu quella che gli propose il papa Giulio II di ricostruire il S. Pietro. Tutti avrebbero piegato sotto un cosifatto peso; Bramante non si scosse minimamente e accettò.

Il papa aveva deliberato di atterrare la basilica vaticana per farla di novo e da quanti architetti allora dimoravano in Roma aspettò che gli fossero presentati dei disegni. Fra gli altri Giuliano da Sangallo presentò il suo progetto persuaso che il pontefice, che aveva servito da cardinale, lo avrebbe preferito su gli altri. Invece Giulio II non accettò che il modello di Bramante come il solo rispondente veramente al suo smisurato volere. Michelangelo scrivendo a un suo amico si espresse così sul conto del disegno del Bramante: e le parole del Buonarroti hanno un gran peso data l'antipatia che lo scultore-pittore fiorentino aveva verso l'architetto Urbinate a cui attribuiva la causa prima dei tanti dispiaceri che ebbe a soffrire in Roma.[1]

[1] Michelangiolo in un momento di collera poteva dirne

« E' non si può negare, scriveva Michelangelo, che il Bramante non fosse valente nell'architettura quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua, ecc., ecc. » e più sotto « chiunque si è discostato da detto ordine di Bramante come ha fatto il Sangallo si è discostato dalla verità ». [1] Perchè il Bramante morì prima che il suo disegno fosse stato eseguito intieramente: « tirò la fabbrica alta fino alla cornice dove sono gli archi a tutti i quattro pilastri e voltò quelli con somma prestezza e arte; fece ancora volgere la cappella principale dove è la nicchia attendendo insieme a far tirare innanzi la cappella che si chiama del re di Francia » [2] (cioè, oltre a aver co-

---

delle grosse contro i suoi nemici, ma è un fatto che lor sapeva render giustizia. Oltre quest'esempio che si riferisce a Bramante c'è l'altro che riguarda Raffaello e le *Sibille* dipinte al Chigi. Si ricorda che Michelangiolo ne fissò il valore a 100 ducati per testa raddoppiando così la somma stata fissata dal cassiere dell'illustre banchiere senese. La lettera in parte trascritta si trova nella collezione di autografi e docum. storici di Beniamino Fillon, serie IX e X, p. 123.

[1] *Lettere pittoriche*, tomo VI, pag. 40, edizione milanese. La lettera è diretta a Bartolomeo Ammannati.

[2] *Le opere di Vasari.* Edizione Sansoni, Vol. IV, pag. 161. Il disegno della chiesa di S. Pietro, secondo l'idea del Bramante vedesi nell'opera del D'Agincourt dedotto da quello di certe medaglie coniate in onor del Bramante dal celebre Caradosso orefice lombardo. Vedi il disegno anco nel Bonanni *Historia Templi Vaticani* t. I, pag. 9. Cfr. altresì per ciò che riguarda il S. Pietro il lavoro interessantissimo del Di Geymüller, *Les projets primitfs pour Saint Pierre*, ecc. Paris, Baudry.

struito i quattro enormi pilastri sotto la cupola dette pure principio alle tribune della nave di mezzo e della nave trasversale meridionale). Dice il Vasari che apparve smisurato il concetto di Bramante in quest'opera [1] e come non poteva parere? Le dimensioni del S. Pietro sono colossali. Le cattedrali di Milano, di Mans, di Reims che son le più lunghe che esistono vengono oltrepassate molto; quelle di Notre-Dame di Parigi, di Chartres e di Brouges potrebbero stare nella nave traversa.

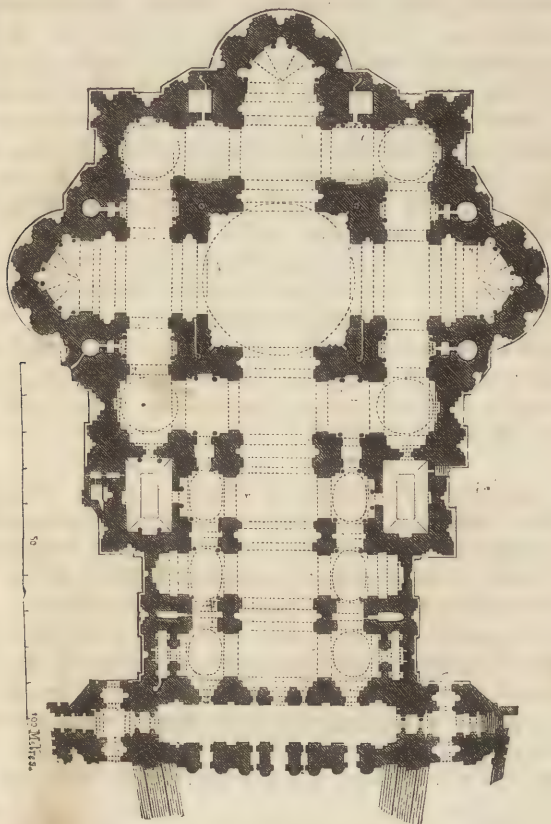
Il Bramante, che aveva adottato pel S. Pietro la forma della croce greca, collocò la prima pietra della basilica il 18 aprile 1506 con grande solennità e « la fabbrica grandissima e terribilissima » (Vasari) fu condotta al punto che si è detto prima che morisse; morto ebbe successori, Raffaello, Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo, il Peruzzi, Antonio da Sangallo (il giovine), Michelangelo, ecc. A Michelangelo toccò la costruzione della cupola che tra le imprese difficili fu una delle più; perchè non è vero che la costruzione della cupola di S. Pietro non fosse stata che una ripetizione delle difficoltà incontrate in quella di S. Maria del Fiore, come si crede in generale; nel S. Pietro il problema si presentava con forme nuove; perciò quando Michelangelo parlando della mole fiorentina, diceva di « andarne a far la sorella » parlava con modestia eccessiva. A Carlo Maderno toccò da Paolo V l'erezione della facciata del tempio sontuoso e a Lorenzo Bernini l'onore di

---

[1] Op. et loc. cit., pag. 163.

S. Pie

Roma.

innestarvi il portico che della piazza di S. Pietro fa una delle prime piazze del mondo.

S. Pietro di Roma (stato attuale).

Su la costruzione del S. Pietro di Roma potremmo scrivere quante pagine vorremmo; durata per più di un secolo e mezzo, fu contemporanea a ventidue papi, ebbe a direttori successivamente tredici architetti dal Bramante al Bernini, costò secondo i calcoli di Carlo Fontana la somma enorme di 251,450,000 lire italiane equivalente a cinquecento milioni dei nostri giorni... Il S. Pietro insomma meraviglia, spaventa fa sentire che nella storia dei popoli queste costruzioni non si fanno due volte.

Conchiudendo, in Bramante c'è più l'architetto di genio che una di quelle nature molteplici del Rinascimento veramente miracolose.[1] È tale la massa dei problemi che l'architetto d'Urbino ha affrontato e risoluto nel campo severo delle discipline costruttive da dimenticare che fu anche pittore e incisore.

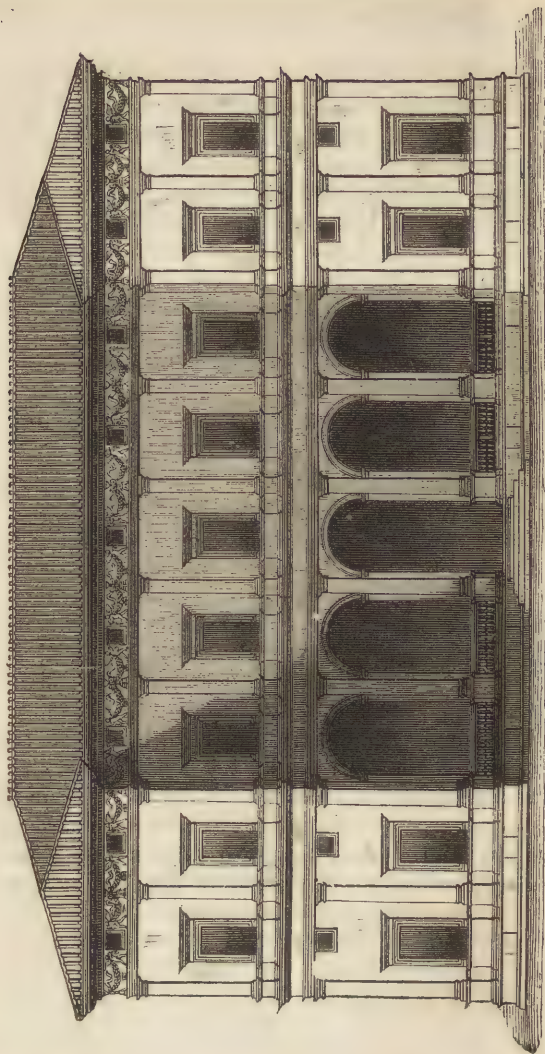
Intorno a Bramante in Roma, sorsero architetti valenti e mediocri, i quali cercavano di secondarlo nelle sue idee perchè poteva servirsi di loro essendo sopraintendente di tutte le costruzioni pontifici. Ma Giuliano da San Gallo — il fondatore illustre della famiglia d'artisti di questo nome — avvicinò poco o punto il Bramante; in ciò non doveva essere estranea un po' d'invidia: a Giuliano doveva parere che fosse suo diritto essere preposto a Bramante. Comunque gli sdegni del competitore irato non sor-

[1] Cfr. Müntz, *Raphäel*, II edizione. Parigi, 1886, pag. 313 paragrafo Bramante.

tirono alcun successo, e Bramante continuò a essere moltissimo adoperato. Però Giuliano fu a capo dei lavori del San Pietro con Raffaello e Fra Giocondo, vivente il Bramante, morto l'11 di marzo del 1514 cioè poco dopo di due mesi che Giuliano fu insediato nella carica ambita.[1] Venuto a Roma assai presto, di circa 20 anni Giuliano s'era messo a studiare l'antichità con vera passione come lo provano delle raccolte di disegni suoi che si trovano una, alla biblioteca Barberini a Roma, l'altra alla biblioteca comunale di Siena. Fu considerato molto da Paolo II e se Sisto V non si giovò del suo ingegno, Giulio II il grande mecenate delle arti al quale Leone X usurpò parte della sua gloria, ebbe verso l'architetto fiorentino vivissima amicizia. Certo Bramante lo danneggiò; e quando salito al trono pontificio Leone X la fortuna pareva tornata a sorridere a Giuliano questi, poco dopo essere stato uno dei tre capi della costruzione del S. Pietro, si morì (20 ottobre 1516). Molti scrittori gli attribuiscono l'erezione del bellissimo palazzo Venezia a Roma.

Abbiamo detto che fra gli architetti che seguirono le idee del Bramante a Roma vi fu Raffaello Sanzio (1483 † 1520). Il fatto capitale e meglio accertato della carriera architettonica di Raffaello da Urbino è appunto l'essere stato nominato successore del Bramante alla più grande impresa che sia mai stata proposta nei tempi antichi e moderni a un architetto; cioè la costru-

---

[1] Gaye, *Carteggio ined.*, ecc. II, 135.

Villa di Agostino Chigi detta « la Farnesina », Roma.

zione della mole vaticana.[1] Leone X ve lo nominò per invito del Bramante ma gli dette per cooperatori due veterani dell'architettura: Giuliano da San Gallo e Fra Giocondo. Morti peraltro entrambi, Raffaello restò solo a dirigere la fabbrica immensa. Il Di Geymüller attribuisce a Raffaello l'erezione della Farnesina di cui dette i piani ad Agostino Chigi nel 1514. L'elegante palazzo Pandolfini a Firenze, è certo opera imaginata da Raffaello; non ne potè presiedere la costruzione perchè principiata dopo la sua morte. Perciò troviamo unito a questo palazzo i nomi dell' architetto Giovanni Francesco da San Gallo († 1530) e del pittore e architetto fiorentino Aristotile da San Gallo (1481 † 1551). Il palazzo Pandolfini è il più geniale di quanti n'ha imaginati il pittor delle Stanze. La Farnesina attribuita a Raffaello si è creduta sempre di Baldassare Peruzzi (1481 † 1536) a cui la critica moderna non fu troppo benevola.[2] Abbandonata

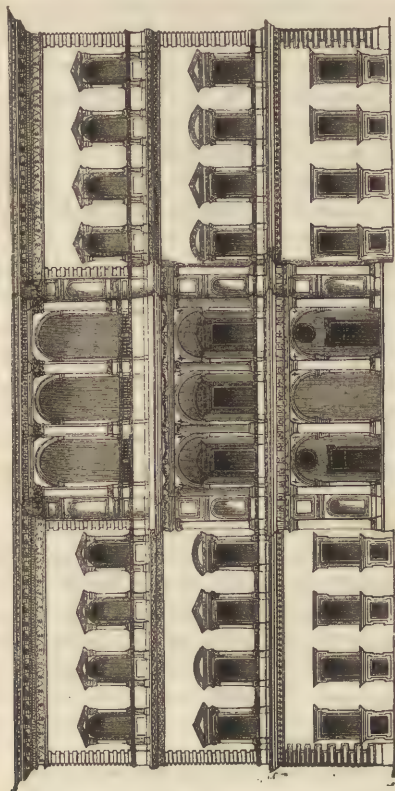
[1] E. Di Geymüller, *Raffaele Sanzio studiato come architetto.* Ulrico Hoepli, Milano, 1884, pag. 17.

[2] Raffaello pittore fecondo, pieno di fantasia, doventa infine anche archeologo e prende tanta passione alla archeologia che negli ultimi anni di sua vita dà mano a una specie di ricostruzione ideale di Roma antica che la morte non gli lasciò finire. Questa ricostruzione, che il Grimm non vorrebbe attribuire a Rafaello e il Springer attribuisce a Fra Giocondo, è un Rapporto diretto a Leone X ove per la prima volta si accenna allo sviluppo degli stili, alle loro differenze, cosa a cui prima di Raffaello (che crediamo autore del Rapporto), niuno avea pensato, tranne il Ghiberti nei suoi *Comentari*, ma

Siena e giunto a Roma il Peruzzi acquistò nella capitale del mondo cattolico un posto considerevole. Fu pittore e nel dipingere a chiaroscuro sfida i maggiori; quale architetto c'è chi lo vuole dei primissimi, c'è chi lo mette in seconda linea. In Francia e in Germania se n'è voluto far da qualcuno il più grande architetto del XV secolo e perciò si è anteposto allo stesso Bramante.[1] Insomma anche ammesso (e non tutti l'ammettono per ora) che la Farnesina non sia del Peruzzi, questi ha il palazzo Massimi a Roma (detto delle Colonne), il palazzo Linotte, Ossoli, Altemps che gli assicurano una riputazione legittima. Egli poi lavorò a Carpi, a Bologna: a Carpi fece certo il Duomo, a Bologna gli si attribuiscono la facciata del palazzo Albergati, il palazzo Lambertino, la porta di S. Michele in Bosco. A Roma ebbe alta fama anche Antonio da San Gallo detto il giovine o il Sangallo nipote architetto operosissimo come ne fanno ampia fede le fabbriche erette, e i suoi studi che si veggono in una raccolta della Galleria di Firenze il cui Catalogo fu ordinato diligentemente dai benemeriti annotatori delle vite vasariane. A Roma si distinse oltre che col palazzo

solo in ciò che spetta alla pittura medieva. È noto che il libro del Ghiberti, parte inedito, ha preceduto le biografie del Vasari di tutto un secolo.

[1] D. Ramée, *Histoire générale de l'Architecture.* Paris, 1885, *Renaissance*, pag. 143. Raccomando al chiarissimo autore di correggér bene questo suo lavoro in una seconda edizione perchè (almeno per la parte che riguarda l'Italia) mi pare che abbia bisogno di qualche correzione.

Farnese con quello Sacchetti colla erezione della facciata della Zecca vecchia, già erroneamente

Palazzo Farnese, Roma.

attribuita al Bramante, con le opere di architettura militare che vi diresse, si distinse col novo ordine imaginato per la fabbrica di San Pietro

tanto lodato dal Vasari e troppo spregiato dal Buonarroti.[1] Antonio da Sangallo il giovine (vedi la nota 2 a pag. 145) lavorò molto anco fuori di Roma quale architetto militare in special modo;[2] fece la fortezza di Perugia ora distrutta, il Bramante lo menò seco a Civitavecchia nel 1508 quando Giulio avevagli commesso la fortificazione della città e il Sangallo ne componeva il rettangolo sotto la direzione del maestro. Perchè l'influenza più o meno bramantesca si estese per tutta la regione del Lazio. Bramante, per es., lo troviamo a Viterbo e a Civitavecchia a dare disegni per costruzioni. Senonchè non potendoci estendere bisogna fermarci al luogo da dove si partì il movimento artistico a meno che dei monumenti veramente insigni non ci impongano diversamente: in questo caso non ci si può partire da Roma.

I papi cercavano di ornare più la lor sede che le città circonvicine e non avevano poi tutti i torti. Roma fu quindi ornata colle opere di altri architetti valorosi oltre i nominati; ma del Vignola, di Giulio Romano, dello stesso Sansovino parleremo nel paragrafo seguente, per la divisione fatta tra l'architettura del Rinascimento e del Cinquecento; che può far confondere un po' gli inesperti per quanto assoluta derivando da

---

[1] Cfr. *Opere di G. Vasari* con annotazioni e commenti di G. Milanesi, ediz. Sansoni, Vol. V, pag. 468.

[2] Vedi A. Guglielmotti de' Predicatori, *Storia delle fortificazioni nelle spiaggia romana*, risarcite ed accresciute dal 1560 al 1570. Roma, 1880.

forme d'origine comune ma diverse tra loro. — Questa divisione certo è più difficile farla a Roma che, per es., nel Veneto; per la ragione che a Roma gli esempi latini tiranneggiarono più la fantasia degli artisti che li avevano sotto gli occhi continuamente; perciò là il classico imitatore spesso s'infiltrò anche dove avrebbe dovuto essere solo il classico creatore.

Chi vuol capire bene questa divisione deve prendere un edificio lombardesco e uno palladiano: le considerazioni ispirate dal confronto suppliranno alla insufficienza delle nostre parole.

Qui in questo luogo sta bene l'autore del palazzo ducale di Gubbio e d'Urbino, e di Urbino sopratutto perchè la costruzione di questo deve avere influito tanto sulle attitudini architettoniche del Sanzio. Questo palazzo (cominciato nel 1468) fu ordinato dal nobil duca Federigo di Montefeltro che fece fiorire le arti e le lettere in questa regione italiana († 1482). Fu imaginato dall'architetto dalmata Luciano di Lauranna [1] che ebbe per successore il senese Francesco di Giorgio Martini. Su questo Lauranna bisognerebbe fermarsi un po'. Giovanni Santi nella *Cronaca* in terza rima lo rammenta così:

> Et l'architetto a tutti gli altri sopra
> fu Lucian Lauranna huomo excellente
> che il nome vive benchè morte el cuopra.

---

[1] Di quest'architetto ha dato molte importanti notizie il Gaye nel tomo I, pag. 214 e segg. del *Carteggio ined.*, ecc.

Ora se il padre di Raffaello artista più che mediocre parlava così di un architetto, vuol dire che questo si meritava il plauso suo e della gente. E lo crediamo; il palazzo d'Urbino che il Ca-

Palazzo ducale, Urbino.

stiglione disse il più bel palazzo che ai suoi tempi fosse in Italia, ha la vaghezza e eleganza delle opere che poi si disser bramantesche. Luciano,

non c' è che dire, formò il Bramante e Bramante finì di formare Raffaello architetto che aveva studiato « Maestro Lutiano », sicchè Luciano Lauranna va ricordato accosto al Bramante e il suo nome dovrebbe diventar familiare. Nel palazzo di Urbino forse lavorò Baccio Pontelli (n. 1450 viv. n. 1492) architetto fiorentino al quale si attribuisce a torto il bel cortile che diamo inciso. Il Pontelli è stato un artista fortunato: per molto tempo gli sono state attribuite tante fabbriche di Roma erette durante il pontificato di Sisto IV e Innocenzo VIII (1484-1492) che non possono essere state costruite da lui come vorrebbe il Vasari. La fama goduta per quattro secoli da Baccio Pontelli come architetto degli edifizi di Roma deve essere con ragione rivendicata a favore di Meo del Caprina architetto di Settignano (vic. di Firenze, 1430 † 1501) molto valente nell' arte sua ma per ingiuria della fortuna rimasto fino ad ora immeritatamente sconosciuto. [1]

Da Urbino a Loreto è breve il passo; perciò qui possiamo ricordare anche il famoso Santuario della Madonna principiato da Giuliano da Maiano ornato in parte dal Bramante che dette i piani del palazzo apostolico (ora reale) loretano, nel 1510, e mèta ogni anno di migliaia di pellegrini. Non c'è italiano che non abbia sentito parlare del tempio insigne; di questa « Santa

---

[1] Cfr. *Commentario* alla vita di Baccio Pontelli in *Opere di G. Vasari*, edizione fiorentina del Sansoni Vol. II, pag. 659 e segg.

Casa » e delle sue ricchezze. A questo monumento, oltre i nomi del Bramante e di Giuliano da Maiano, si uniscono quelli di Antonio Calcagni (1536 † 1593) costruttore della facciata, del Pomarancio (Cristoforo Roncali) pittore degli affreschi della cupola ottagona, del Sansovino, di Francesco da San Gallo, di Baccio Bandinelli, di Raffaello da Montelupo scultori delle storie della Vergine senza parlare di Luca Signorelli, di Fra Bartolomeo, ecc., ecc.

Lo stile del Rinascimento nel Piemonte, nella Liguria, a Napoli, sua provincia, ecc., ecc. — Del Piemonte ci occupiamo poco perchè, davvero, saremmo sgomenti a trovare, ad es., in Torino materia da trattenere fruttuosamente il lettore. Se ne togli il duomo elevato su disegno chi dice di Baccio Pontelli chi dice di Meo del Caprina (secondo noi Meo del Caprino da Settignano) non sapremmo dove rivolgere la mente in cerca di monumenti del Rinascimento in questa pittoresca e insigne capitale piemontese che quale è adesso non va più in là, in architettura, del XVI secolo. Si sa che gli architetti piemontesi furono più ingegneri militari che artisti e difatti troviamo i più noti tra loro: Marino da Pinerolo, Giovanni da Vigone, Freilino di Mercadillo da Chieri — al servizio dei Milanesi e Fiorentini appunto in qualità d'ingegneri militari. Si rammenti inoltre che il Piemonte provincia di confine, signoreggiato da una famiglia che risiedeva parte dell'anno oltr'Alpi e vi dominava e contraeva frequenti alleanze domestiche colla casa di Valois, fu più

lento delle altre provincie a accogliere i precetti dell'arte nova; e quando già nel rimanente d'Italia le forme classiche vigoreggiavano, il Piemonte seguitava a ispirarsi alla Francia e a coltivare l'architettura archiacuta. Nemmeno della Liguria ci occupiamo perchè avrà avuto, come dice il Varni, un numero considerevole di artisti in questi tempi, ma non ebbe una scuola architettonica caratteristica e in ogni momento vi troviamo artisti toscani o lombardi o fiamminghi come nel Napoletano. Nel XV secolo troviamo a esercitar l'arte a Napoli artisti di fuori in qualsivoglia delle sue branche. Nell'ultimo decennio del secolo medesimo s'incontra in Napoli il fiorentino Benedetto da Maiano a cui vuolsi attribuire il palazzo Como; un palazzo sul genere di quello Strozzi di Firenze.[1] Là il Rossellino ci ricorda l'arte fiorentina coi suoi lavori della Cappella Piccolomini, e vi lavora moltissimo Giuliano da Maiano (altro toscano) a cui il Vasari attribuisce l'opera più cospicua che ha Napoli in architettura e scoltura: l'Arco trionfale di Castel Novo (cominciato dopo il 1442 e non anco finito nel 1471) al quale lavorarono i più valenti scultori italiani di quest'epoca[2] Isaia da Pisa (fior. n. 1420) Andrea Domenico Lombardo, Francesco Azzarra, Paolo Romano, lo scultore favorito da Pio II, Silvestro e Andrea dell'Aquila e perfino

---

[1] Cfr. Settembrini, *Il palazzo di Como.* Rivista Napolitana, del 20 agosto 1863.

[2] Minieri Riccio, *Gli artisti e artefici che lavoravano in Castel Novo.* Napoli, 1876.

Desiderio da Settignano. Considerato bene il fatto, Giuliano non può avere eseguito come notò anche il Müntz,[1] l'Arco trionfale di cui si parla; è più facile che abbia architettato o almeno principiato a architettare la porta Capuana (1484-1535) ordinata da Ferdinando I (1458 † 1494). È accertato che Giuliano dal 1481 abbandonò la Toscana si recò a Napoli dove restò e morì nel 1490. Gli si attribuisce anche la celebre villa del Poggio reale (cominciata dopo il 1481) creduta erroneamente di quel Luciano di Lauranna architetto del palazzo ducale di Urbino e di cui non si hanno che i disegni pubblicati dal Serlio.[2]

Bisogna ricordare anche i servizi prestati alla corte di Napoli da due altri architetti fiorentini: Antonio di Giorgio da Settignano e Luca Fancelli; quest'ultimo lavorò al Castello Capuano. Di architetti indigeni vi si trova un assai problematico Andrea Ciccione († 1455?) a cui si attribuisce il chiostro di Monteoliveto, l' Oratorio di Pontano, parte della chiesa di S. Severino e il monumento maestoso d' aspetto, ma mediocre in linea d' arte, che in S. Giovanni dei Carbonari è inalzato a Gian Caracciolo († 1432).

Basta; Napoli e la sua provincia fu troppo battuta dagli stranieri vari d'indole e di voleri per-

---

[1] *La Renaissance en Italie et en France*, ecc., pag. 425.

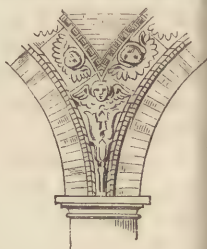
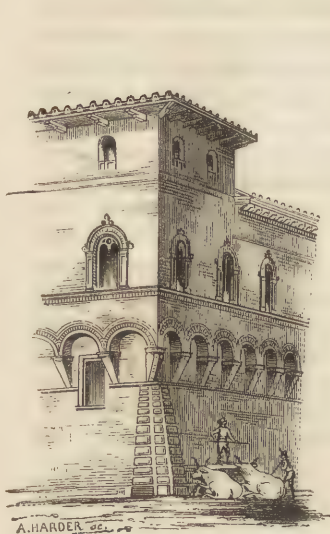
[2] Intorno all'andata di Giuliano a Napoli e alle opere fatte da lui per Alfonso duca di Calabria si hanno alcune notizie importanti nelle Effemeridi di Gio. Pietro Leostello pubblicate nel primo volume dei *Documenti per la Storia le Arti e le Industrie Napoletane*, del principe Don Gaetano Filangieri.

chè vi potesse germogliare un'arte locale caratteristica. Per quanto gli storici di là si sforzino a crear magari qualche nome per dar credito a una scuola d'arte napoletana, i loro sforzi per ora sono senza successo; il Burckhardt, il Bode, il Müntz, il Morelli, il Frizzoni sono di questo parere. [1]

Rivenendo insù (davvero ci vogliono le ali alle calcagna come ha Mercurio!) troviamo in Bologna una città che se nel movimento storico del Rinascimento non conseguì un posto a parte, malgrado la sua ricchezza e l'energia degli abitanti, sotto l'aspetto dell'arte ebbe riputazione singolarissima. Non dovendoci occupare delle opere scultoriche di Giacomo della Quercia, del fiorentino Francesco di Simone, di Niccolò da Bari che terminò la famosa arca cominciata da Niccola Pisano — il restauratore della scoltura italiana — nè di quelle pittoriche del Francia e della sua scuola numerosa, nè delle altre di cui due ferraresi Francesco Cossa e Lorenzo Costa ornaron Bologna sullo scorcio del quattrocento, volgendo gli occhi soltanto alle architetture, ivi troviamo intanto uno degli architetti più cospicui del XV secolo in Aristotile di Fioravante che lavorò nel palazzo del Podestà (1485), un palazzo assai vago con delle finestre arcuate, con pilastrelli addossati e fioriti di fini ornamenti

[1] Su l'arte a Napoli nel Rinascimento, si consulti lo studio del dott. Frizzoni pubblicato dall'*Archivio Storico Italiano*, anno 1878, serie IV

quali si veggono in altri palazzi di questa magnifica e dotta città di cui scriveremmo se il nostro studio dovesse avere maggiore estensione.

Ma non vogliamo rinunziare a mostrare con un disegnetto l'angolo di una casa bolognese genialissima decorata con terracotte e con pitture nel fregio superiore e nello sporto del tetto qual vedesi dalla piazza Calderini; e lo mostriamo non

Casa detta « dei Caracci », Bologna.

senza notare che la casa è detta generalmente « Casa dei Caracci » tuttochè non si abbiano memorie provanti che appartenesse mai a questa famiglia. Il secolo sedicesimo ne alterò la origi-

naria struttura del secol precedente inalzando la parte alta dell'angolo oltre la cornice orizzontale

Palazzo Fava, Bologna.

che è l'antica. Accanto a questo offriamo il palazzo Fava che ha un carattere spiccatissimo e

andrebbe molto studiato nei suoi particolari di una grazia incomparabile e notiamo la Loggia dei Mercanti terminata nel 1439, il Palazzo dell'Arte degli Stracciuoli, ecc., ecc.

Ebbe una importanza reale nell'epoca del Rinascimento la simpatica città di Rimini grazie ai favori di Sigismondo Malatesta che seppe riunire alla sua corte artisti della forza di L. B. Alberti, di Piero della Francesca e poeti e filosofi e eruditi di fama mondiale. Alcuni monumenti di Rimini di quest'epoca li abbiamo ricordati parlando di L. B. Alberti; qui ci limiteremo a accennare un'opera architettonica finissima in una chiesa di S. Michele a Fano vicino a Rimini sfuggita agli eruditi Burckhardt e Bode opera di un artista poco noto: Matteo Nuti di Fano che edificò nel 1452 anche la biblioteca Malatestiana a Cesena.

A coloro che del Rinascimento vogliono avere più estese cognizioni furono additati i libri opportuni.

COSTRUZIONI RELIGIOSE E CIVILI DEL CINQUECENTO.

Basterebbe conoscere le costruzioni sacre di Andrea Palladio per avere un'idea esatta dell'architettura religiosa del Cinquecento. Il Palladio fece molti progetti di chiese, ma non tutti furono eseguiti. Nel 1567 era chiamato a Brescia per esaminare il disegno del Duomo presentato da

Lodovico Berretta bresciano († 1572). Vi fece tante aggiunte e cangiamenti che ne uscì un disegno novo che ricorda quello fatto da lui pel S. Giorgio Maggiore a Venezia. Fece qualche studio anche pel Duomo di Bergamo e pel S. Niccolò di Poveglia; per Vicenza diede i piani di un tempio alla Vergine di Monte Berico, costruì un geniale tempietto a Maser nel trevisano ispirato dal Pantheon di Roma e disegnò quattro progetti per la facciata del S. Petronio a Bologna, ed a Venezia oltre al S. Giorgio Maggiore, costruì la Chiesa del Redentore la quale, secondo il Kugler, è la più bella delle chiese fabbricate dal Palladio, e secondo noi, non è meno delle altre accademicamente noiosa.

La pianta della chiesa del Redentore ha la forma di una croce latina nel cui braccio più lungo stanno tre cappelle internate nel muro con altrettanti altari eguali. Nel mezzo della crociera sorge una cupola impostata sur un quadrato minore della larghezza della nave centrale. La testa e le braccia della croce girano in semicerchio; queste sono formate dal vivo del muro, quella si compone di quattro colonne corintie isolate eguali a quelle dell'ordine ricorrente in tutta la chiesa. Dietro allo sfondo che forma il capocroce, trovasi il coro di « umile struttura » dice il Diedo, quale conveniva ai cappuccini uffiziatori della chiesa. L'interno è d'ordine corintio. Gli archi delle cappelle sono sostenuti da pilastri di un ordine minore di quelli che sostengono la trabeazione generale; e sopportano una cornice architravata che serve d'imposta e gira per tutto

il tempio. Negli intercolonni stanno due file di nicchie sovrapposte. L'esterno corrisponde poco all'interno. L'ordine composito con due colonne nel mezzo e due pilastri angolari si inalza sur un ampio basamento con scalinata. Lo intercolonnio mediano è più del doppio dei due laterali. Le due ali sono formate da un ordine corintio a pilastri il quale si svolge lungo la linea dei fianchi e entrando nello intercolonnio centrale, forma e orna la porta. La cornice di quest'ordine convertita in fascia naturale, passando gli intercolonni non presenta risalti soverchi. — La copertura delle ale che stanno nella medesima linea della facciata va ad appoggiarsi alla parte di mezzo della fabbrica sviluppando due mezzi frontoni la cui inclinazione è parallela a quella del frontone del corpo mediano. Di questo stesso tipo sono anche le chiese del Palladio; il S. Giorgio, e il S. Francesco della Vigna, il cui interno fu eretto dal Sansovino.

Lungi da noi l'idea di voler far qui la critica analitica dell'architettura palladiana, notiamo peraltro che l'architetto vicentino mostrò nelle chiese una fiacchezza di fantasia la quale non si trova nelle sue costruzioni civili; per quanto anche in queste il pronao, il fastigio alla romana non si facciano mai desiderare, non si può ragionevolmente scagliarsi contro il sistema architettonico palladiano che ha la sua ragione d'essere nella vita del secolo in cui vigoreggiò. Il secolo latineggiava e il Palladio, che impersonò maravigliosamente le idee del suo tempo, latineggiò colla sua architettura caratteristica stata umiliata

dai soliti antipatici imitatori;[1] da questi fossili della intelligenza cui piace tanto *jurare in verba magistri.*

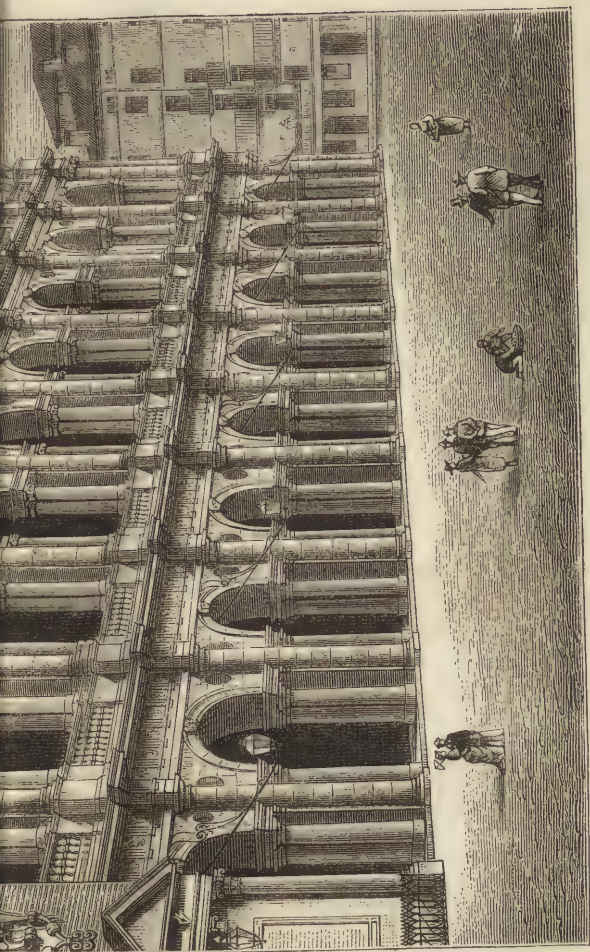
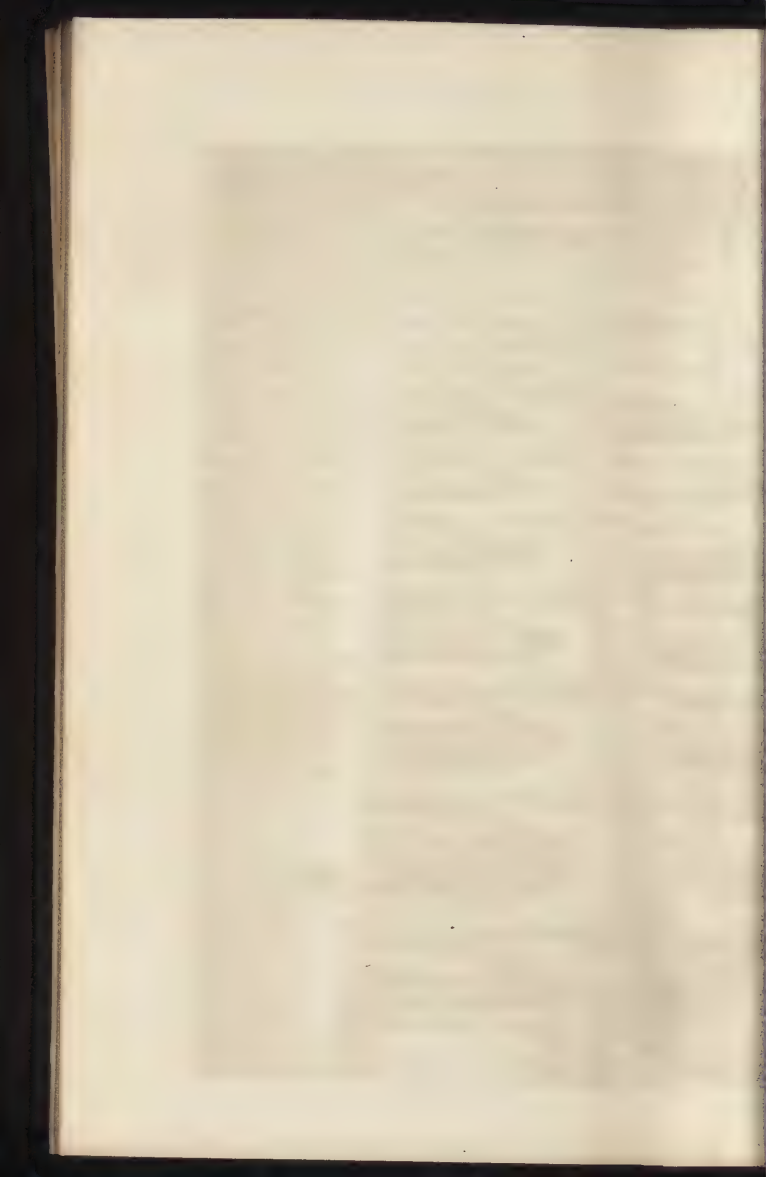
Non fu tanto più liberale del Palladio Jacopo Sansovino (Tatti 1486 † 1570) nell' interno di S. Francesco della Vigna a Venezia cominciato nel 1534 che rammenta assai il movimento corintio del S. Giorgio Maggiore di Palladio. Per molto tempo si attribuì alle sèste del Sansovino la chiesa di S. Giorgio dei Greci, ma la venustà lombardesca di questa costruzione fe' nascere il desiderio di farvi nuovi studi. E difatti il professore Giovanni Veludo in una certa occasione esumò fra le carte della chiesa una carta con cui venivasi a stabilire che il Sansovino non entrò in nulla alla edificazione del S. Giorgio. Il S. Giorgio è di Sante Lombardo e di quel Chiona il quale eresse il Collegio dei mercanti di Vino presso la chiesa di S. Silvestro. Del Sansovino è certamente la facciata della chiesa di S. Giuliano e la chiesa ora distrutta di S. Giminiano.

Ma, come rilevammo, è inutile continuare a citare e descrivere chiese di questo stile, somigliandosi tutte perchè ispirate da una sola mente.

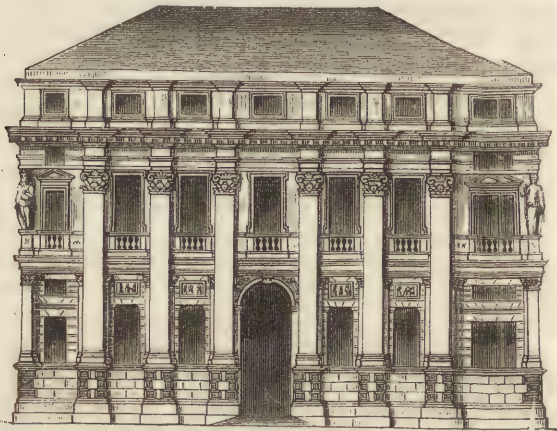
Il Palladio stesso che nelle chiese si è visto ripetersi con tanta monotonia, nelle costruzioni civili è più vario e più spigliato. Si cita a ragione la Basilica di Vicenza, come suo capo lavoro. Il Palladio si vanta di avere eretto questa fabbrica nel Libro III della sua *Architettura* stam-

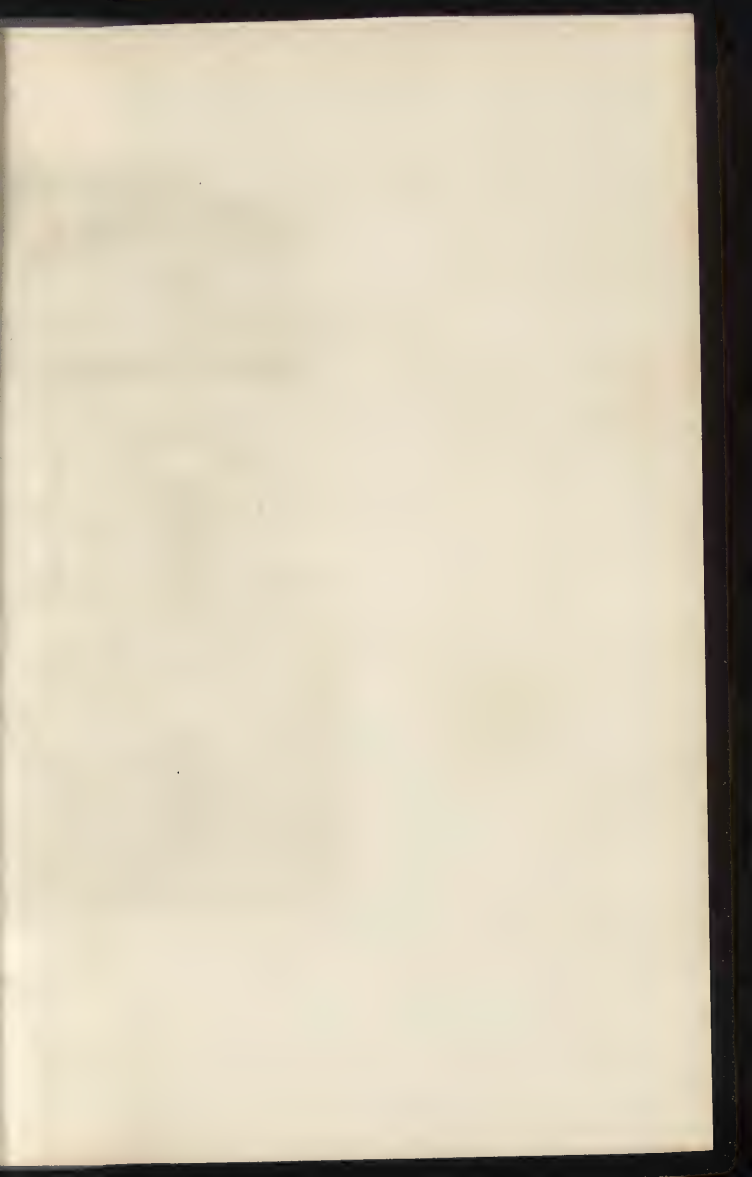
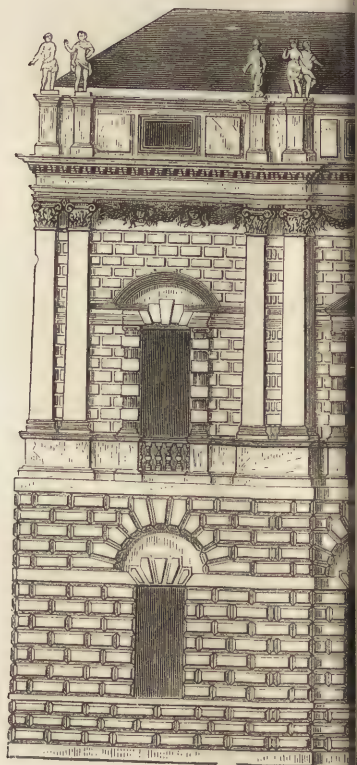
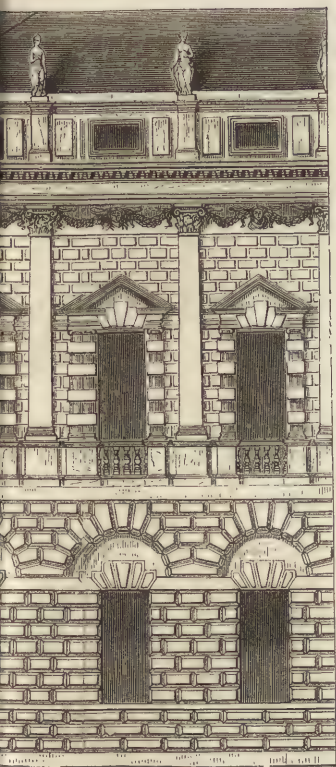
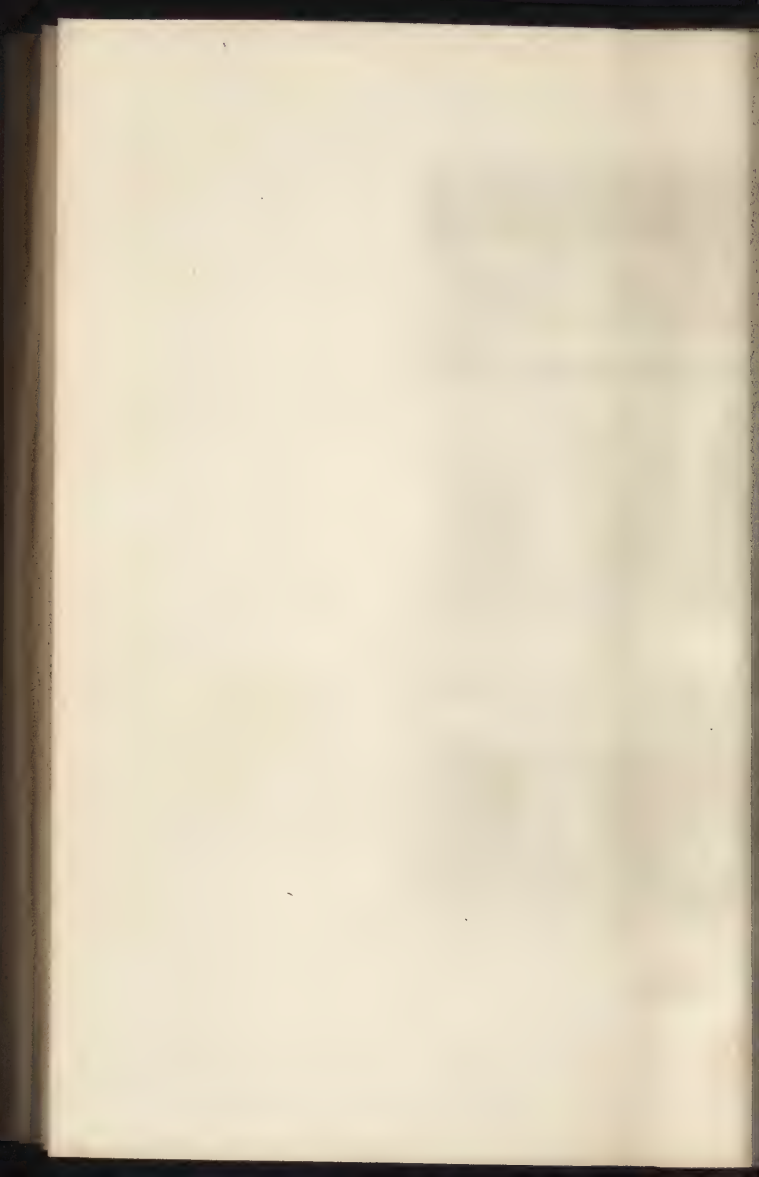
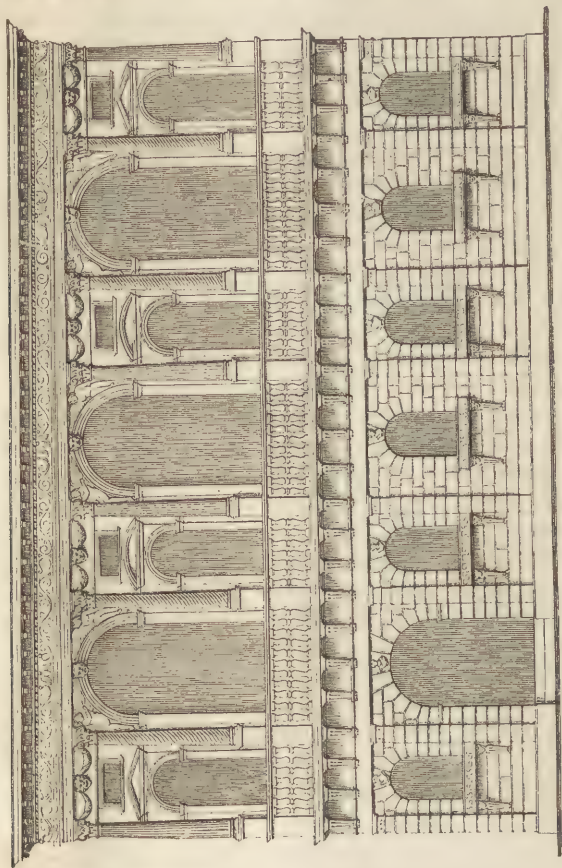
[1] Vedi *Palladio* par Alfredo Melani. Paris, Librairie de l'Art.. J. Rouam éditeur, 1886.

pato nel 1570. « Una Basilica — son parole del Palladio — è in Vicenza della quale ho posto i disegni, perchè i portici ch'ella ha d'intorno sono di mia invenzione, e perchè non dubito che questa fabbrica non possa essere comparata agli edifizi antichi ed annoverata fra le maggiori e le più belle fabbriche che siano state fatte dagli antichi in qua, sì per la grandezza e pegli ornamenti suoi, come anco per la materia ch'è tutta di pietra durissima e viva, e sono state tutte le pietre connesse e legate insieme con somma diligenza. » Nella Basilica di Vicenza un motivo solo si ripete varie volte, identico, nel primo piano, e quasi identico nel secondo; ma è un motivo di ottimo effetto e originale. Delle mezze colonne addossate sorreggono la trabeazione e fra gli intercolonni altre due colonnette isolate sopportano una cornice architravata su cui s'impostano gli archi. Ogni colonnetta ha la rispettiva anta di ribattuta; e per intonare il vuoto fra l'anta e la colonnetta isolata, nel tamburo degli archi, l'architetto ha fatto un occhio rotondo che serve anche ad allegerire il peso della massa di pietrame che le colonnette debbono sorreggere. La Basilica di Vicenza è conosciuta da tutti quanto e forse più della Rotonda (la singolarissima villa palladiana a un miglio, circa, fuori della porta Monte a Vicenza) e del Teatro Olimpico su cui lavorò lo Scamozzi seguitatore intelligente dell'arte architettonica del Palladio.

Vincenzo Scamozzi (1552 † 1616) — vicentino anche lui come il Palladio, di cui più che emulo

Basilica di Vicenza.

fu rivale — fu uno degli architetti più fortunati del Veneto. Terminò a Venezia dove si recò nel 1581 la Libreria di S. Marco principiata da Jacopo Sansovino, eresse moltissime opere in Venezia, Vicenza, Padova e in altre città d'Italia, ebbe insomma tante commissioni quante mai poteva desiderare. Scrittore, pubblicò un'opera che la morte non gli permise di finire col titolo pomposo: *Idea dell' architettura universale.* Architetto, seguì l'arte classica finchè la vide ben accolta dal pubblico, quando s'accorse che lo stesso pubblico cominciava a inclinare verso i capricci secentistici, allora abbandò il Palladio e carezzò il Bernini. Cosicchè lo Scamozzi morì additando ai suoi imitatori una via piena di attrattive ma irta di pericoli. Antonio Da Ponte (1512 † 1597) veneziano suo scolaro superò con disinvoltura i pericoli della nova via; noto men di quanto se lo meriterebbe il Da Ponte restaurò a Venezia il Palazzo Ducale a cui nel 1574 si appiccaron le fiamme, eresse il Ponte di Rialto su disegno dello Scamozzi (ma che può dirsi totalmente suo, tanto lo modificò) e inalzò secondo il Temanza il famoso Ponte dei Sospiri e le Prigioni a Venezia.

A proposito: abbiamo lasciato il Palladio senza volerlo. Come si fa? A proporsi di discorrere di tutte le fabbriche erette dal Palladio soltanto a Vicenza, dove peraltro lavorò moltissimo, ci vorrebbe tutto il volumetto. Ne scegliamo altre due di tipo differente: il palazzo Valmarana, romanissimo con que' pilastri anticipatamente tramezzati dalle finestre con terrazzini; e il palazzo Thiene, incompiuto come la maggior parte degli

edifizi palladiani. Nella facciata del palazzo Thiene a Vicenza il Palladio svolge il sistema cosidetto bugnato che conobbero i Romani e del quale un contemporaneo di Palladio il Michele Sanmicheli veronese (1484 † 1559) se ne fece il suo tipo architettonico. Architetto militare, il Sanmicheli,

Palazzo Valmarana, Vicenza.

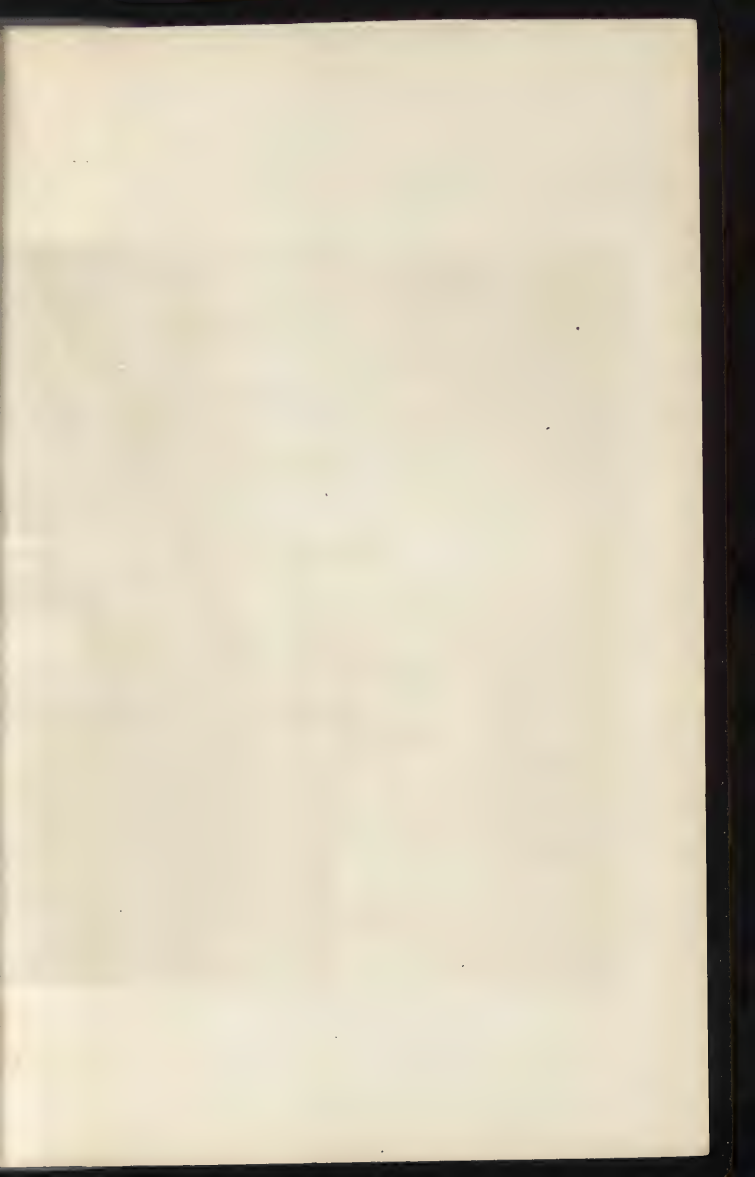
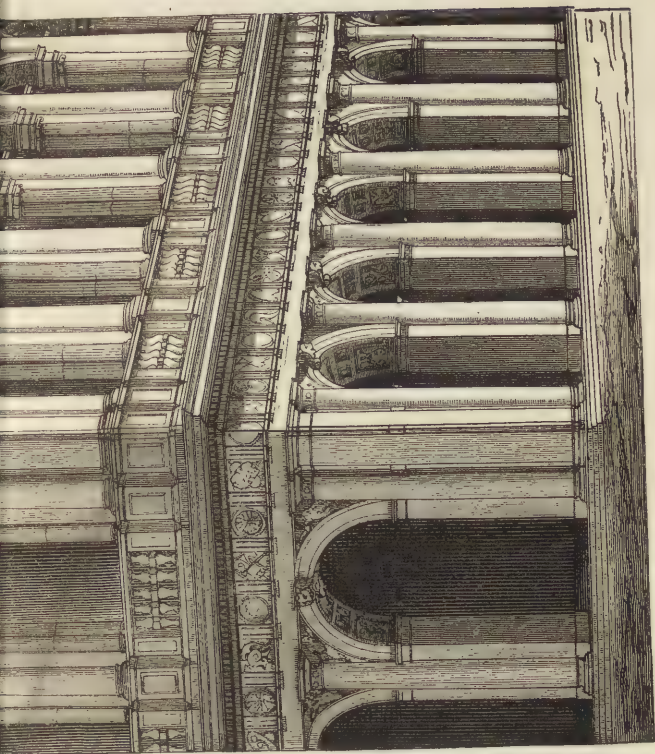
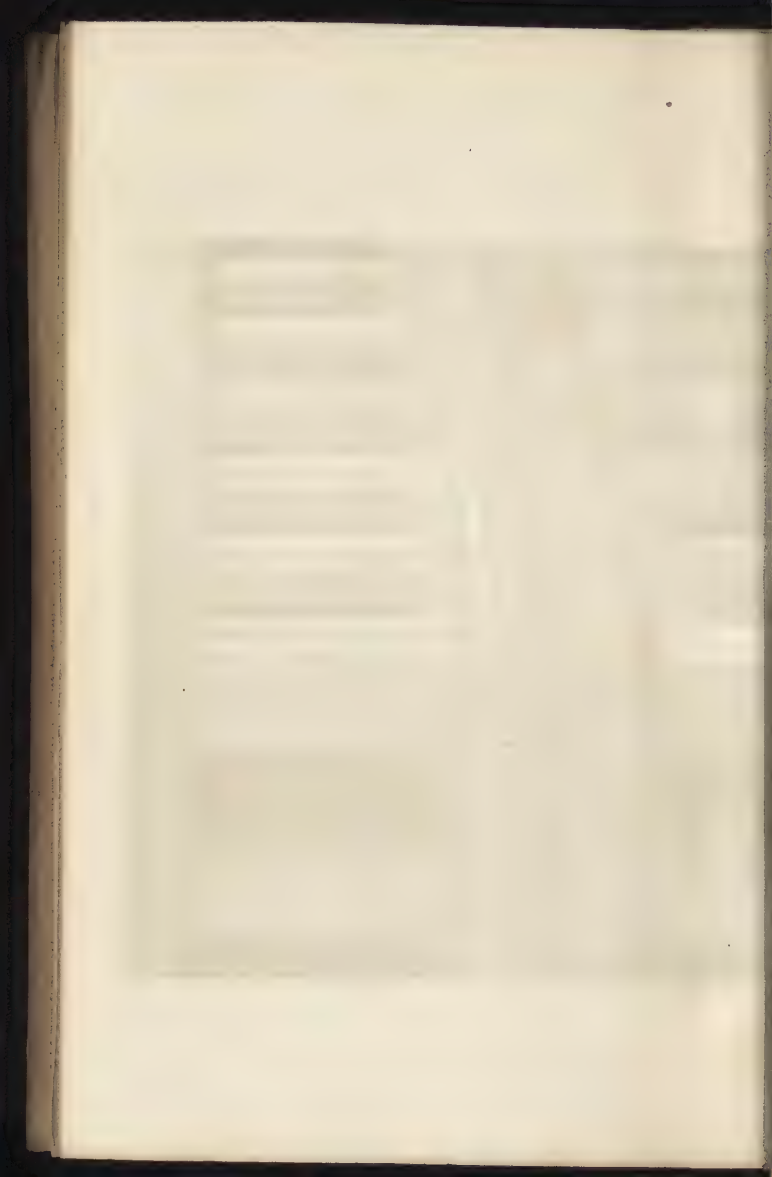
portò anche nell'architettura civile un po' di quell'elemento severo che distingue le fabbriche civili dalle militari: a Verona, a Padova, a Venezia, a Legnago, eresse vari palazzi nel suo sistema a bugne. Fra i migliori si cita il palazzo Corner a Venezia la cui facciata principale è spartita nientemeno da sei piani; si cita il palazzo Grimani a S. Luca ove il Sanmicheli abbandonò il suo sistema prediletto. Quale oggi è codesto palazzo, non devesi tutto attribuire al

Paalazzo T

Vicenza.a.

Sanmicheli; il Temanza e il Diedo sospettarono,

Palazzo Bevilacqua, Verona.

con ragione, che il terzo ordine fosse stato com-

piuto da qualche altro architetto dopo la morte del Sanmicheli. Eresse dei palazzi anco a Verona; qui, nel palazzo Bevilacqua, abbiamo un altro bellissimo esempio dello stile architettonico del Sanmicheli, detto da lui sanmicheliano.

Ma in patria il nostro architetto si fa ammirare sopratutto nella Porta Nuova fatta a bugne e a mattoni severamente grandiosa come le altre sue costruzioni in questo genere, in quella del Bucintoro (all'Arsenale di Venezia), e nel Castello S. Andrea pure a Venezia. Il Sanmicheli si volle fare inventore dei baluardi angolari sostituiti ai rotondi; ma ora si sa che Francesco di Giorgio Martini di cui si è discorso più volte, aveva imaginato i baluardi in tal guisa assai innanzi del Sanmicheli. [1] E cosa importa? Il Sanmicheli può fare a meno della gloria che non gli perviene di diritto, ne ha tanta legittima da poter rinunziare senza danno a quella che gli fu data erroneamente.

Basta: riparliamo dello scultore e architetto fiorentino Jacopo Sansovino giacchè si può riparlarne senza abbandonare il Veneto, anzi Venezia, che in questi tempi seguitava a offrire alla architettura continue occasioni per essere adoperata fruttuosamente. Pare che la prima opera di importanza eretta dal Sansovino in Venezia sia stata nel 1532, la scuola della Misericordia già principiata sino dal 1508 sul modello di Ales-

[1] Cfr. C. Promis, *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini* architetto senese del secolo XV. Torino 1841, tomo II.

Libreria di S. Marco, Venezia.

sandro Leopardo scultore eminente e architetto morto dopo il 1521, poi continuata da Pietro Lombardo.[1] Tra le più lodate è da mettersi senza dubbio la Zecca, la Scala d'Oro che per la sua ricchezza prese il nome che ha tuttora e la Libreria da noi riprodotta ove il Sansovino si mostra nella pienezza delle sue facoltà: la eresse nel 1536. Egli che spesso sacrificava la fantasia alle regole vitruviane nella Libreria ebbe degli accenti liberali che non piacquero allora, ma ora l'onorano al cospetto di chi è persuaso che senza libertà non ci può essere arte nè artisti. I vitruviani strillarono anco contro la Loggetta sotto il Campanile di S. Marco, cominciata dal nostro architetto nel 1540. Senza classificarla tra le opere di primo ordine non sapremmo giudicarla come la giudicò il Selvatico[2] il quale fu pure un antesignano valoroso delle teorie liberali che ai suoi tempi (1803 † 1880) erano giudicate nocive all'arte. Il Sansovino architettò in Venezia altre fabbriche e monumenti ove anche si mostrò lo scultore eccellente che fu. Lasciò scolari perchè aveva aperto a Venezia una specie d'Accademia, frequentatissima dalla gioventù, e non potè sottrarsi alla affascinante influenza di Michelangelo; lui discepolo di Andrea Contucci dal Monte Sansovino (è questi l'altro Sansovino:

---

1 Cfr. P. Selvatico, *Sull'Architettura e sulla Scoltura in Venezia.* ecc. Studi. Venezia, 1847, pag. 281.

2 « La loggetta del Sansovino sarebbe difficile assai desiderarla più ricca ma facilissimo architettarla più bella. » Op. cit., pag. 286.

si ricordi) sottile e raro intelletto. Alessandro Vittoria, quegli che introdusse il secentismo a Venezia, fu scolaro di Jacopo.

Fra gli architetti classicisti fu Sebastiano Serlio bolognese (1480 † 1552) stato molto in Francia ove si acquistò la protezione di Francesco I; forse ebbe parte nella costruzione del Louvre; lavorò certo nel castello di Fontainebleau. Il Serlio si distinse più qual conoscitore dei monumenti di Roma antica che qual costruttore. Difatti pubblicò diverse opere sull'architettura stampate tutte a Venezia nel 1584, 1618 e 1619.

Classicista impenitente fu Giacomo Barozzi di Vignola nel Modenese (1507 † 1573) che guidò (pur troppo!) la mente degli architetti insino a' nostri giorni. Il Vignola nel Castello della Caprarola edificato pel cardinale Farnese nipote di Paolo III architettò un'opera ammirevole. Caprarola è un luogo solitario distante da Roma circa trenta miglia; la costruzione del Vignola gli ha dato un po' di vita perchè i *touristes* intelligenti visitanti Roma rinunziino difficilmente a una gita là dove il più noto degli architetti cinquecentisti si inalzò un monumento di gloria. Il Vignola fu molto adoperato; a Bologna eresse nel 1562 il portico dei Banchi, a Piacenza fece il disegno del palazzo Farnese ma il campo della sua vita artistica fu Roma. Presentato da Giorgio Vasari a Giulio III questi incaricò il Vignola di diversi lavori; e lo nominò perfino architetto del S. Pietro, morto Michelangelo. Il nome del Vignola va unito a un suo trattato sui cinque ordini di architettura che ha recato più danno che

vantaggio. Infatti da che l'architettura fu ridotta a dottrina andò sempre declinando nè è sperabile che si rialzi sinchè gli architetti fanciulleggeranno su gli ordini vignoleschi. A dire il vero il trattato del Vignola oggi è screditato. È un buon segno per l'avvenire.

Scriveremmo su altri architetti cinquecentisti, su Giulio Pippi, pittore e architetto detto comunemente Giulio Romano (1492 † 1546) che trattò pennelli e compassi con valentia come ne fanno fede i suoi lavori di Mantova eseguiti per ordine di Federigo Gonzaga ai cui servizi il Pippi si era messo fino dagli ultimi tempi del 1524. Egli mostrò quanto valesse come architetto col palazzo del T e col duomo di Mantova, col palazzo Cicciaporci e Maccarani a Roma e col suo progetto per la facciata di S. Petronio a Bologna; scriveremmo di Giorgio Vasari pittore architetto e scultore d'Arezzo (1511 † 1574) e del suo loggiato degli Uffizi a Firenze e dei suoi lavori nella chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia fondata da un architetto locale, Ventura Vitoni fiorito nel XV secolo (n. nel 1442 † dopo il 1509) che fu un bramantesco eccellente. Ma il capitolo è pur troppo digià lungo; onde non crediamo necessario aggiungere agli architetti citati altri architetti ora che abbiam notato quelli che impersonano maravigliosamente il precettismo classico contro il quale, a mo' di reazione, sorse una scuola nova capitanata da un artista il cui nome è legione.

Veramente non ci voleva che un colosso, non

ci voleva che Michelangelo Buonarroti (1475†1564) che insorgesse contro l'uggioso precettismo e con queste memorabili parole: « il compasso l'artefice l'ha a avere negli occhi, » gettasse le basi di una scuola novella, la quale, assennata nell'idea iniziale, talvolta si sperse nel suo svolgimento e segnò uno dei periodi artistici più disprezzati.

Secondo il Grimm,[1] il Buonarroti cominciò tardi a dedicarsi in grandi proporzioni all'architettura. Comunque sia Michelangelo si rese superiore in ampio senso agli architetti contemporanei per le idee che manifestò fin da quando dipingeva la vòlta della Cappella Sistina; ove il concetto corrisponde all'ampiezza senza abbondanza di minutaglie che danneggiano l'impressione generale. Michelangelo fu il primo capace d'ideare e di riprodurre il genere colossale; lo ideò e lo riprodusse nella scoltura, nella pittura e nell'architettura. Ci troviamo dunque davanti la Cupola di S. Pietro a Roma. Si è accennato già alle difficoltà che presentava la costruzione di questa Cupola,[2] discorrendo del S. Pietro; ora non c'è che a paragonare con quello di Michelangelo, il modello lasciato da Bramante e da Antonio da Sangallo (il giovane) per iscoprire il pregio della Cupola michelangiolesca. Il Sangallo si spingeva insù ponendo un ordine di arcate con alette e colonne corintie alla romana sopra un ordine di

---

[1] Cfr. Grimm, *Michelangelo*, trad. A. di Cossilla vol. II, pag. 325. Milano, 1875.

[2] Vedi pag. 176.

arcate d'ordine ionico, su cui sviluppava la curva; e a coronare l'assieme aveva ideato una lanterna a tre ordini e a quattro file di statue. Il Bramante aveva progettato una cupola più romana, eccellente di proporzioni con un solo ordine di colonne corintie sorreggenti la trabeazione sulla quale spiccavano degli scaglioni decrescenti su cui impostava la vòlta ornata di modestissima lanterna. Il progetto di Bramante era freddo, non aveva la monumentalità necessaria a una cupola che doveva coronar la mole del S. Pietro; il progetto del Sangallo era proprio meschino in confronto a quello di Michelangelo, il quale aveva dato ampio sviluppo alla curvatura della vòlta, impostata su un solo ordine di colonne binate e corintie con un alto attico ornato di festoni. Nell'interno Michelangelo aveva mantenuto il motivo architettonico esterno abbassandone l' attico per non perdere lo slancio della curva della vòlta, il cui sviluppo ivi diminuiva per la grossezza della muratura. Insomma nessuno seppe ideare cose grandi al pari di Michelangelo perchè nessuno fu più grande di lui. Chi ha l'audacia di contrapporsi al Buonarroti nei pensieri originali, colossali come il suo genio? Michelangelo oltre la Cupola della Basilica Vaticana edificò a Roma i palazzi del Campidoglio, dopo la morte di Antonio da Sangallo compì il Palazzo Farnese, eresse in Firenze la Biblioteca Laurenziana e per tutto più o meno impresse la traccia del suo genio gigante.

Superiore a ogni influenza, scultore più che pittore, più che architetto, Michelangelo fece sempre a modo suo e fu così personalissimo. Le

sue arditezze sedussero tutti; gli spiriti mediocri e i forti; giovarono i primi e danneggiarono i secondi: ma Michelangelo resterà, se durerà l'intelletto del bello, il più grande rappresentante dell'arte moderna assieme a un altro genio che viene di giorno in giorno acquistando autorità; insieme al più originale dei pittori, al più celebre degli incisori: al Rembrandt (1607 † 1669).

Accanto a Michelangelo tra gli artisti dello scorcio del XVI secolo non starebbero male i fiorentini Bartolomeo Ammannati (1511 † 1592) e Bernardo Buontalenti detto *Bernardo delle Girandole* ingegnosissimo artefice (1536 † 1608) famoso anche per ideare sorprendenti macchine teatrali.

Citiamo qui anche loro, ormai.

L'Ammannati scultore e architetto, più valente architetto che scultore, scolaro di Iacopo Sansovino lavorò nella fabbrica dei Pitti nella quale ebbe occasione — dice il Vasari — « di mostrare la virtù e grandezza dell'animo suo » studiò molto le cose di Michelangelo, edificò a Firenze il palazzo Giugni, Pucci, la facciata del palazzo Vitali, a Lucca il grandioso palazzo già Ducale, il palazzo Celanni, Bernardini e tutto con un senso di sobrietà grandiosa che non lascia indifferenti. Il Buontalenti studioso come l'Ammannati di Michelangelo fece in Firenze il palazzo Riccardi (da non confondersi coll' altro eretto dal Michelozzi) il palazzo Martelli, le grotte meravigliose della Villa Medicea a Pratolino barbaramente interrate dalla gretteria lorenese e tante altre

pregevoli opere. Del Buontalenti pittore, miniatore, scultore e architetto civile e militare scrisse parcamente il Vasari e lungamente, e con molte particolarità, il Baldinucci nelle *Notizie dei professori del disegno.*[1] Rimandiamo il lettore alla biografia baldinucciana; il lettore che nel capitolo seguente troverà nominati altri artisti vissuti sullo scorcio del XVI secolo da non confondersi coi secentisti puro sangue nè coi classicisti austeramente impenitenti.

[1] Tomo VII, pag. 3 e segg..

IL SEICENTO,
IL SETTECENTO, ECC.

CAPITOLO V.

DELL'ARCHITETTURA DEL SEICENTO.

Osservazioni generali.

Siamo al Seicento: epoca d'invasione straniera, di fanatismo, di stravaganze. I costumi inforestierati cercavano di essere sfarzosi, principalmente.

Insomma tutto era affievolimento, cascaggine, gonfiezza. Il cav. Marino faceva alla sua Maddalena « bagnar coi soli ed asciugar con fiumi » i piedi di Cristo e « l'amore era diventato un paradiso infernale, un celeste inferno, un gelo ardente ed era ispirato da dame tutte fatte di corallo, di filo d'oro, di gigli, di rose e d'avorio ». Il vestire, che rivela tanto l'indole di un secolo, ogni giorno più si caricava di trine, di sbuffi, di nastri, di fiocchi, di ricami; e ogni giorno più dimostrava la vanità della gente di questo secolo. L'Italia, rinunziato alla propria libertà e indipendenza, fatta suddita dello straniero, s'era trovata divisa in plebe ignara dei diritti civili e in nobiltà che voleva ad ogni costo padroneggiare. Notava Aristofane che quando l'uomo diventa

servo Giove gli toglie la metà del senno. Il fatto è che in questo secolo i costumi corrotti s'intonavano perfettamente col miserabile stato di dipendenza nel quale si trovava l'Italia e l'arte serviva ai ricchi come mezzo per dimostrare la propria potenza.

È stato detto che il Secentismo venne importato in Italia tutto quanto dagli Spagnuoli. Ma è poi vero? Il Seicento è una esaltazione della fantasia, una esaltazione generale che muove da cause generali. Or come è possibile che un avvenimento particolare abbia avuto la influenza che gli si vuol attribuire? Noi pensiamo che se l'Italia non avesse avuto il Cinquecento il quale si nutrì di tutta la coltura antica soffocando ogni energia che si partiva dall'anima, la fantasia nel Seicento non sarebbe cresciuta libera e sola e non avrebbe prodotto quell'arte esuberante di vita che non vi muove la ragione, cioè non vi persuade, ma vi abbaglia e ove la forma è tutto.

Nel Seicento si volle la ricchezza e l'ornamento e arricchendo e ornando si incorse in tutte quelle bizzarrie di immagini esagerate, di concetti iperbolici che tanto più garbavano alle masse quanto più erano matti e nuovi.

In architettura la depravazione è riferibile più di quanto si pensi, alla parte ornamentale; non potendosi imputare di grettezza e di cattiva costruzione gli edifizi del XVII secolo i quali anzi, per sontuosità e ingegnosità statica spiccano grandissimamente nella storia della nostr' arte. Non deve recare maraviglia sentire che gli architetti del Seicento si distinsero come costruttori

e effettisti, perocchè il progredir prodigioso delle scienze meccaniche offriva loro facil modo di affrontare i più stravaganti problemi di statica; il desiderio poi del vasto e del pomposo e la libertà concessa agli architetti di quei tempi, dava luogo ai movimenti di linee caratteristici della architettura secentista o barocca, come si dice per dispregio. Dispregio ingiusto e insensato perchè se barocco si dice qualsivoglia lavoro che ha dello strano e goffo assieme, l' architettura chiamata comunemente barocca non è nientaffatto tutta quanta strana e goffa. Ogni arte ha i suoi difetti come ogni uomo anche grande ha qualche turbamento nelle sue facoltà, e l'architettura del Seicento ha i vizi propri del suo organismo come quella del Rinascimento ha i vizi del suo.

Nell'architettura cosidetta barocca, nemica della semplicità, sempre nervosa e bizzarra, vi sono pregi che sfuggono soltanto a quelli i quali hanno un concetto restrittivo dell' arte. — La varietà e ricchezza delle composizioni, il pittoresco nei colonnami slanciati, l' intreccio allegro e svelto di curve e di rette, i rigonfiamenti, le volute, gli ornati vaghi e altezzosi fanno dell'architettura secentista un architettura personale e effettista piena di vita e di ardire. Non si sa capire perchè si debba condannare senza pietà l' architettura del Seicento per la sola ragione che si discosta dalla Cinquecentistica. Persuasi della assoluta esemplarità dei tipi classici si è sdegnato lungamente quest' arte libera e piena di carattere per causa di una critica insufficiente e viziosa che ormai ha fatto il suo tempo.

E sia pure! perchè non c' è cosa più risibile nella storia della critica del pervertimento di certi scrittori, i quali si ostinano a condannare un grande artista perchè lo trovano deficiente nelle doti proprie di un altro. Quello che diciamo rispetto agli artisti lo diciamo rispetto all' arte; della quale è bene che, dimenticate le quistioni bizantine, ci avvezziamo a comprendere, gustare ed ammirare tutte le sincere espressioni.

Noi accettiamo l' architettura secentista con tutte le sue stravaganze, come abbiano accettato l' architettura romanza, come abbiano accettato la palladiana con tutta la sua fredda solennità e non solo accettiamo l' architettura secentista quale sincera espressione di una società, vale a dire come rappresentazione legittima di un periodo storico, ma perchè vorremmo che gli studiosi la considerassero in ciò che vale realmente.

Ma vi fu mai stile architettonico che abbia saputo, come il secentista, intonare e innestare la scoltura ornamentale e figurativa colle linee architettoniche? vi fu mai stile architettonico che abbia saputo svolgere come questo i più arditi problemi costruttivi, ottenere effetti pittoreschi e grandiosi, impressionare colla arrogante rigogliosità degli ornati le fantasie più vivaci e indipendenti? È vero; qualchevolta gli architetti del Seicento perdettero ogni senso di misura, ma quando seppero frenarsi si resero degni di molta considerazione.

Accettiamo l'architettura del Seicento qual'è: è sostanzialmente decorativa; studiamola sotto

questo rispetto e vi troveremo dei pregi considerevoli. [1]

Gli architetti che più si distinsero nell' architettura del Seicento furono Lorenzo Bernini nativo di Napoli (1599 † 1680) e Francesco Borromini nativo di Bissone sul lago di Lugano (1599 † 1667). Ambedue questi architetti si trovarono a Roma nello stesso tempo e furono uno emulo dell' altro; il Borromini poi divenne accerrimo nemico del Bernini il quale esercitava sull' arte un potere universale essendo anche pittore e scultore; anzi il Bernini o cavalier Bernino come si disse, valse più come scultore che come architetto; il catalogo delle sue opere è spaventoso, lo ordinò il Baldinucci con molta cura e venne riprodotto da diversi autori.

Il Borromini stette sotto la direzione di Carlo Maderno suo parente e anche lui fu molto operoso per voglia e natural fecondità d' ingegno; ebbe il torto di volere superare il Bernini e si ingolfò così in un precipizio di stravaganze che

[1] Per non adoperare la voce barocca diciamo tutta architettura del Seicento quella che o poco o molto si allontana dalle norme classiche. Vi sono costruzioni degli ultimi del Cinquecento inalzate vivente il Palladio (1508 † 1580) per es., quelle dell'Alessi (1512 † 1572) con frontoni spezzati e dove spira cert' aria di libertà che dà coraggio ai timidi; parliamo in questo capitolo anche di queste costruzioni che a rigore, dovrebbero essere studiate a parte. Un purista però dirà « barocca » tanto la famosa corte del palazzo Marino a Milano e la sua facciata di piazza S. Fedele, quanto i particolari della chiesa del Gesù a Roma che diamo incisi.

rivelano pertanto la sua grande immaginazione: il Borromini fu insomma il Marini dell'architettura. Il fare di questi due artisti fu applaudito da tutti e da tutti seguito, perciò l'analisi dei loro lavori è la storia dell'arte del XVII secolo.

Sì, purtroppo! fu anche seguito: ma la maggior parte degli imitatori lo guastarono; perchè lo studio dei grandi maestri danneggia gli spiriti deboli che vi smarriscono quel poco che hanno di suo e favorisce i forti sui quali i ricordi delle opere altrui non lascian traccie profonde. L'originalità che per l'artista è quello che il carattere è per l'uomo dice l'ultima parola col Bernini col Borromini e con pochi altri.

La scuola secentista in Roma trovò la città che offriva le maggiori occasioni per essere adoperata. Caso strano! gli architetti che lavoravano in questi tempi nell'alma città erano lombardi in massima parte!

Dice il Bertolotti che nel XVII secolo era tanto numerosa la colonia artistica lombarda a Roma che come fosse stata in casa propria aveva fondato chiese, spedali, confraternite. [1] Alle fortificazioni, ai palazzi papali si trovava sempre « il lombardo ». Se lo Stato si serviva dei lombardi possiam credere che se ne servissero i privati.

Sta in fatto che a Roma allora le famiglie papali gareggiavano nella magnificenza e nella ric-

[1] *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII.* Studi e ricerche negli archivi romani. Vol. II, pag. 272. Ulrico Hoepli editore. Milano, 1881.

chezza. Fu a quei tempi che la famiglia Borghese allargò la gran Villa fuori Porta del Popolo, che gli Odescalchi edificarono il vasto palazzo in faccia i SS. Apostoli, che gli Altieri costruirono l'immenso edifizio presso il Gesù, che i Rospigliosi si stabilirono sul Quirinale, che i Corsini tornarono sul Gianicolo. A queste famiglie l'arte del Seicento deve in parte i tanti palazzi romani dalle corti superbe, dagli scaloni ornati di statue di marmo, di fiorami di gesso e di stucco coi cupidi dorati, cogli affreschi pomposi del Maratta o del Sacchi.

I papi poi, dal canto loro, sentivano un giorno più dell'altro il desiderio di inalzare palazzi, templi, fontane sontuose. Le ricchezze abbondavano alla Chiesa, come lo dimostrano i lavori eseguiti in questi tempi; così l'arte del Seicento si sviluppò e si diffuse. Carlo Maderno (1556 † 1629) i tre Lunghi, Martino, vissuto nella seconda metà del cinquecento, Onorio (1561 † 1619) e l'altro Martino († 1657) Girolamo Rainaldi (1570 † 1655) e suo figlio Carlo (1611 † 1691), Gherardo Silvani (1579 † 1675), Cosimo Fanzaga (1591 † 1678), i Fontana,[1] Alessandro Algardi (1602 † 1654) Giovanni Antonio dei Rossi (1616 † 1695), il padre

[1] I Fontana sono una famiglia d'artisti. Domenico nato a Milì villaggio sul lago di Lugano (1543 † 1607) fu architetto, Giulio Cesare figlio di Domenico lavorò molto a Napoli in qualità di architetto, Giovanni fratello maggiore di Domenico fu buon architetto anche lui (1540 † 1614), Annibale fu incisore in pietre dure, Carlo (1634 † 1714) e Francesco ambedue furono architetti... eppoi c'è una litania di Fontana pittori, incisori che dura tuttora.

Andrea Pozzo (1642 † 1709), i Bolognesi detti Bibbiena, Ferdinando (1657 † 1745), Francesco (1656 † 1729), Antonio (fiorito nel Settecento) pittori e architetti e pittori segnatamente di prospettive e di apparati di feste, ecc. (il loro casato fu Galli e la loro origine toscana) illustrarono con opere ingegnose il diciasettesimo secolo e parte del diciottesimo perchè il fare così detto barocco durò anche in parte del diciottesimo secolo, divenendo pertanto meno monumentale ma più leggiadro.

A Milano rappresentarono la scuola che c'interessa, Galeazzo Alessi, Vincenzo Seregni (1509 † 1594) e Francesco Richini; a Torino ebbe seguaci valenti nell'abate Juvara o Jvara, e nel gesuita Guarini; a Venezia s'introdusse per mezzo di un ingegno maraviglioso, per mezzo dell'imaginoso Alessandro Vittoria (1525 † 1608) il Michelangiolo veneziano, felice e pronto nell'esecuzione fecondo nell'invenzione, celebratissimo per gli stucchi che modellò in molti edifizi. In Venezia e in tutto il Veneto il Seicento spadroneggiò per virtù di una serie di artisti egregi fra i quali Girolamo Campagna veronese (n. il 1552, m. d. il 1623) emulo del Vittoria che qualche volta superò, il vanitoso Giulio del Moro († 1615 ?) scultore, pittore ed architetto, e Baldassare Longhena († 1682) nato a Venezia da padre nativo del lago di Como. Al Longhena devesi la bella Chiesa della Salute. Passò anche a Firenze la scuola dei cartocciami rilevati e delle volute; però ivi non vigoreggiò come nelle città accennate e a Genova che sul finire del secolo decimosesto era

una delle città d'Italia che colle sue ricchezze dava maggiormente da fare agli architetti, e come a Napoli ove ebbe altissimo grido Giambattista Cavagni, autore della Chiesa dei PP. Gerolomini (S. Filippo) compita nel 1597, una delle più splendide di Napoli.

COSTRUZIONI RELIGIOSE.

Si son già osservate le condizioni favorevoli nelle quali si trovava la Chiesa nel Seicento. Salito al pontificato il Borghese, che pigliò il nome di Paolo V, l'architettura in Roma fu incoraggiata moltissimo. Paolo V promosse una quantità di edifizi cospicui, i quali rivelano l'amore che egli portava all'architettura e il desiderio di lasciare un ricordo ai posteri del suo pontificato. Questo Pontefice incaricò Carlo Maderno (1556 † 1639) di compire la Chiesa degli Incurabili, di costruire il coro e la cupola di S. Giovanni dei Fiorentini nonchè dell'alta direzione dei lavori del S. Pietro; incarico già tenuto come vedemmo dal Bramante, da Raffaello, dal Peruzzi, da Michelangiolo. E Carlo Maderno si distinse così nei lavori del S. Pietro, da alcuni tanto biasimati, che dipoi non si costruiva fabbrica considerevole a Roma, senza che lui non c'entrasse per qualcosa. Carlo Maderno di Bissone, sul lago di Lugano, venuto a Roma a far lo stuccatore, era diventato architetto seguendo gli insegnamenti di suo zio Domenico Fontana. Costruì la cappella nel Palazzo di Montecavallo, edificò la Chiesa

della Vittoria ricca, fin troppo ricca, d'ornamenti e di dorature; costruì i Monasteri di S. Lucia in Selce e di S. Chiara; architettò per casa Aldobrandini una Cappella nella Chiesa della Minerva, ecc. Morto il Maderno, Paolo V si rivolse a Flaminio Ponzi, altro lombardo, milanese († 1613) il quale, siccome aveva ingegno vivace sodisfece i desideri tutt'altro che discreti del comittente nella edificazione d'una ricca Cappella in Santa Maria Maggiore. Quest'architetto è assai men noto di quanto dovrebbe e potrebbe. Fra gli architetti bene accetti da Paolo V, vi era anche Girolamo Rainaldi, scolaro del Fontana; e più di Girolamo, Carlo suo figliuolo diventò famoso fra gli architetti di quei tempi. La Chiesa di Santa Maria in Campitelli (s'intende, si parla sempre di Roma) è uno degli esempi più brillantemente spavaldi dell'architettura del XVII secolo. A Roma lavorò molto anco il lombardo Giacomo della Porta (1541 † 1604):[1] sono sue le facciate delle Chiese del Gesù, di S. Luigi dei Francesi e sorse sul suo disegno la Chiesa di Santa Maria ai Monti. E cosa dire del gesuita padre Pozzo già ricordato? Strano imaginoso nel dipingere ma strano e più che mai imaginoso nell'architettare? È suo l'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù a Roma e quello di S. Luigi nella chiesa di S. Ignazio — cosa dire del padre Pozzo a proposito del quale il Milizia scrisse senza complimenti: « chi

[1] Vi è chi lo crede romano; il Bertolotti non si è occupato di chiarire la cosa. Cfr. *Artisti lombardi a Roma*, Vol. I, pag. 96.

vuole essere architetto alla rovescia studi l'architettura di fra' Pozzo »? Costui fu certo uno dei più strani e licenziosi architetti di questo secolo: — ecco tutto.

Decorazione nella chiesa del Gesù, Roma.

Ma la fama degli architetti secentisti che lavorarono a Roma e fuori, viene eclissata da quella dei già notati Francesco Borromini e Lorenzo Ber-

nini. La Chiesa in fondo al cortile della Sapienza, con la facciata concava e con i lati alternativamente concavi e convessi, l'Oratorio dei Padri della Chiesa Nuova, la Cupola e il Campanile di Sant' Andrea delle Fratte, il rifacimento della gran navata di S. Giovanni Laterano, la Facciata di S. Agnese in piazza Navona, uno dei migliori lavori del Borromini, la Chiesa di San Carlo alle quattro fontane l' opera borrominiana più fantastica, son gli edifizi che diedero nome e autorità al nostro Borromino.

Descrivere in parte o nel loro complesso qualcuno di questi edifizi sarebbe opera difficile e vana. Son sempre le solite masse sviluppate energicamente, coi soliti colonnati caricati di ingegnosi cartocciami; i soliti frontoni spezzati, contorti, rannicchiati; sono sempre le solite figure dai manti inzaldati, i soliti angioloni svolazzanti, paffuti, ridenti, oranti che si arrampicano sulle cornici tumultuosamente mosse; sono le solite mensole su mensole, colonne su colonne, le solite diavolerie che impressionano la vista e la contentano quando sono immaginate da ingegni originali, quando sono opera di uomini che come il Bernini e il Borromini possono e sanno imporsi colla vivacità della fantasia.

Per quanto l'intonazione generale in tali costruzioni sia sempre o quasi sempre la stessa, come avviene, del resto, in tutte le fabbriche erette in un dato stile, le particolarità derivanti dal diverso aggruppamento delle forme vi variano all'infinito come infinito è il linguaggio architettonico di questo stile; infinito e personale,

poichè qualsivoglia architetto ricco d'immaginazione può creare combinazioni nuove, le quali, per quanto strane, sono sempre accettate dallo stile architettonico del Seicento. Perciò volendo studiare a parte a parte le architetture borrominesche, certo, troveremmo dappertutto nuove combinazioni di forme, non tutte belle, ma tutte ingegnose e rivelanti la versatilità di un ingegno che non ha nè può aver freni. Lo stesso dicasi rapporto alle costruzioni del Bernini: fortunatissimo artista che trovò in Urbano VIII un uomo che lo comprese e gli offrì modo di acquietare la sua fantasia sempre in tempesta. L'opera più interessante del Bernini, fra le moltissime che costruì, è il famoso portico di San Pietro: quel portico a quattro file di poderose colonne, considerato fra le più ammirevoli opere che abbia prodotto in Italia l'architettura dopo il suo rinascimento. Ne parleremo in quest' altro paragrafo.

Qui bisogna accennare invece la Cattedra di S. Pietro tutta di metallo dorato che costò una somma favolosa, dove assieme all'architettura pittoresca, il Bernini disegnò e scolpì le gigantesche figure dei quattro Dottori della Chiesa involti in una farraggine di pieghe secche e schiacciate, stravagantissime; e va citato il Monumento sepolcrale che Urbano VIII, vivo, richiese al Bernini come già l'avea richiesto a Michelangiolo Giulio II; ove scoltura e architettura si intrecciano con effetto magnifico, e la famosa Confessione di San Pietro, una delle opere più grandiose che lo stesso

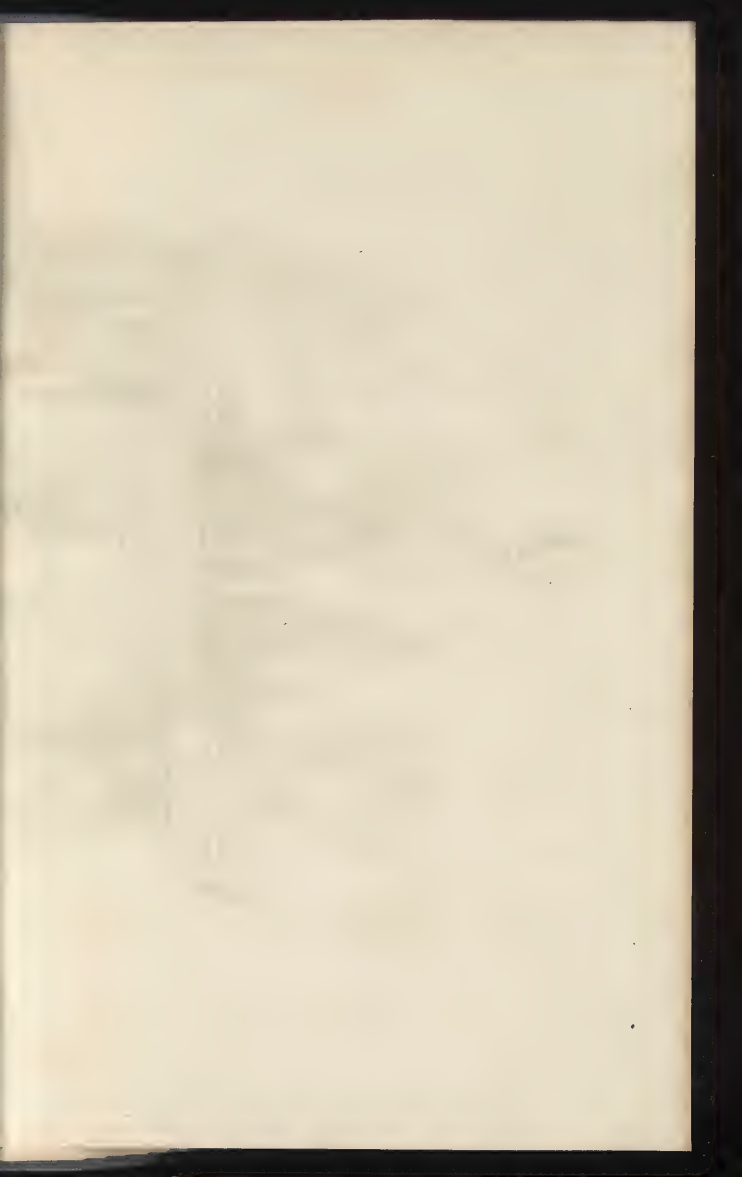
Papa ordinò al Bernini.[1] Nella lista andrebbero aggiunte la Rotonda di San Giovanni in Oleo, la Chiesa di Santa Bibiana e di Sant' Andrea dei Gesuiti, ove sono reali bellezze miste a stranezze audaci che lo studioso deve conoscere e può studiare se ha ingegno e coraggio.

Dopo Roma, Venezia è la città ove l'architettura secentistica ebbe agio di sfoggiare le sue fantasticherie. La Cappella del Rosario eseguita sotto la direzione di Alessandro Vittoria, tuttochè eretta nel 1571, negli ornamenti ha il gusto del Seicento;[2] il quale si sfoga nelle costruzioni di Baldassare Longhena costruttore esimio. La chiesa della Salute cominciata nel 1631 e nel 1660 non ancora compiuta[3] è forse il primo edifizio importante che edificò il Longhena; è certo uno dei più considerevoli del secolo diciassettesimo. Non vi può essere spregiatore dell'arte secentista il quale non debba confessare che, specialmente

---

[1] Raccontasi a proposito di quest' opera che il papa avendo chiesto a un prelato che somma credeva si potesse dare in ricompensa al Bernini alla risposta del prelato « Una catena d' oro della valuta di 500 ducati » Urbano riprese: « Bene, la catena per voi e l' oro per il Bernini ».

[2] Il 16 agosto 1867 per una causa restata sconosciuta fin qui, si appiccò il fuoco alla Cappella del Rosario causandovi un danno gravissimo. Per sommo di sventura nella cappella erano stati collocati provvisoriamente dei quadri pregevolissimi di scuola veneziana; tra gli altri il famoso *Pietro Martire* di Tiziano. Inutile aggiungere che furono inceneriti.

[3] Martinoni, *Note alla Venezia descritta dal Sansovino*, pagina 278.

Monumento sepolcrale di Alessandro Vittoria, Venezia (S. Zaccaria).

nell'esterno di questo tempio e nella ben girata cupola, vi è tale impronta sontuosa da restarne ammirati.

La cupola contornata da poderosi fianchi di eccellente effetto è anche molto interessante come costruzione — nell'interno semicircolare ed a mattoni; all'esterno costruita in legname incatenato con ingegnosa semplicità. Il Reymond in un suo studio diretto all'Istituto Nazionale di Francia, stese una diligente descrizione di questa cupola e confrontatola con quella degli Invalidi le dette la preferenza.[1]

Il Longhena costruì a Venezia nel 1640 anche la Facciata della ex-Chiesa di Santa Giustina, ma la sua fantasia si mostrò più che altrove nel monumento Pesaro ai Frari, dove la intonazione grandiosa impressiona tanto, da far dimenticare la posa lirica di tutte le statue che ornano il monumento. Il Longhena seguendo la moda del tempo ai pilastri e alle colonne sostituì spesso le figure. Sostituì alle colonne le figure nella facciata dell'Ospedaletto e nel suntuoso monumento Pesaro..

Tra i bei monumenti sepolcrali in stile secentista a Venezia è notevolissimo quello che il Vittoria eseguì per sè in S. Zaccaria — è un capo d'opera: le cariatidi e il busto ci fecer sempre una impressione grandissima. Il Vittoria se lo principiò nel 1595 cioè tredici anni prima di morire e la iscrizione: *Alexander Victoria qui vivens*

[1] *Memoires de l'Institut National des Sciences et Arts,* t. III, pag. 89.

duxit e marmore vultus (Alessandro Vittoria che vivente ha tratto dal marmo esseri viventi) non poteva essere più a suo posto.

Da Venezia rechiamoci a Milano dove il Seicento ha edifizi insigni che debbono essere conosciuti. La Facciata della Chiesa di S. Celso è una delle opere migliori di Galeazzo Alessi, (1512 † 1572) perugino. Non è soverchiamente sbrigliata, ma è un po' trita. Il tempio di S. Vittore è pure dell'Alessi dappertutto invitato a far progetti di chiese, di palazzi, di fontane. Fra le costruzioni lombarde del Seicento va notato anche il campanile di S. Pietro a Piacenza: a quest'ora sàrebbe stato demolito se avesse avuto corso una deliberazione della Giunta piacentina. A Napoli non si può far a meno di ricordare con interesse la Certosa di S. Martino collocata in luogo amenissimo, ridotta al gusto del XVII secolo da Cosimo Fasanga (1591 † 1678). A entrare nella Chiesa di San Martino par di entrare in uno di quei palazzi fantastici descritti nell'Adone dal Marini, ricchissimi di marmi, d'alabastri, di lapislazzuli, di agate, di onici, di diamanti, di berilli, d'intagli, di pitture e chi n'ha più ne metta. È l'ammirazione del volgo che suole esaltare la ricchezza e il trionfo della materia sul pensiero; comunque, il savio che ha coscienza non può che ammirare la fantasia del Fasanga. Notiamo ancora a Napoli S. Filippo e la Facciata di Gesù Novo, per ritornare subito insù e per ricordare che in Toscana l'arte secentista berniniana si introdusse come nelle altre provincie d'Italia,

ma senza farvi però il chiasso che fece a Roma, a Torino e a Genova.

Torino nella seconda metà del XVII secolo fu ornata di molte ragguardevoli costruzioni, buona parte delle quali si attribuisce agli architetti piemontesi conti Carlo e Amedeo di Castellamonte. Nè erano tutti architetti piemontesi quelli che lavoravano in questi e nei tempi successivi nella capitale del Piemonte perchè a Torino vi furono chiamati dai duchi di Savoia architetti di altissimo merito quale il padre Guarino Guarini modenese (1624 † 1683) e l'abate Filippo Juvara o Jvara messinese (1685 † 1735) che colla loro arte s'imposero agli architetti indigeni. Ciò sia detto specialmente per il Juvara al quale Torino deve le migliori sue fabbriche. A questi deve infatti la basilica di Superga, la Chiesa del Carmine e il palazzo Madama, tre opere che bastano a fare una riputazione legittima e duratura. Al Guarini deve Torino la famosa Cappella della SS. Sidone, la Chiesa dell'Arcivescovado, della Consolata, di S. Lorenzo e dei palazzi magnifici che accenneremo in quest' altro paragrafo.

Resta Genova. Si è detto che in questi tempi Genova poteva disporre di molti mezzi. Per questo oltre l'Alessi vi lavorarono molto gli architetti comaschi: Andrea Vanone (fior. nel 1590), Rocco Pennone detto Rocco Lombardo († 1657) e Giovanni Battista Castello († 1569).

Di chiese del diciassettesimo secolo o degli ultimi anni del sedicesimo non scarseggia. S. Ambrogio, la SS. Annunziata, San Siro, ecc. senza

contare gli altari e le sculture da chiesa che vanno considerate da chi visita Genova desideroso di vedere opere nello stile di cui si parla.

COSTRUZIONI CIVILI.

Il piazzale davanti S. Pietro di Roma è una delle opere più indovinate del Bernini ed è accettata anche dai più fieri oppositori della sua arte. Gli è un portico su pianta elissoidale, a quattro file di grosse colonne con capitelli dorici e con statue collocate sull'asse d'ogni colonna. Il motivo architettonico non potrebbe essere più semplice; considerando poi che venne immaginato dal Bernini, non ci si può persuadere facilmente della sua semplicità cinquecentistica. Il motivo del portico si compone di colonne senza piedestallo con capitello dorico, con trabeazione profilata correttamente e di un attico con balaustri intramezzato da piedestalli sorreggenti le statue. I due ingressi d'ogni lato del loggiato chiusi da una fronte a quattro robusti pilastri, sono coronati da un frontone angolare modestissimo senza cartocciami nè volute. L'effetto del portico del S. Pietro risulta principalmente dalla pianta e dalle proporzioni ampie dell'assieme. Ha un bel dire il Milizia, parlando della piazza di S. Pietro, che: « situandosi verso l'estremità del diametro maggiore dell'elissi, niente o poco si vede della facciata della chiesa; che servendo quei portici di comunicazione alla chiesa, il comunicarvi per una curva è incomodo e dispia-

cevole »[1] ma quando si vede il porticato del Bernini si rimane impressionati e la impressione non è momentanea. Chiedete a un forestiero stato a Roma, l'impressione dell'eterna città e sentirete cosa vi risponde. Non si dimenticherà di parlarvi della piazza di S. Pietro, che riputiamo una delle opere più insigni di Roma papale. L'ingegno del Bernini rifulse anche nella Scala regia che dal porticato mena alla sala di Costantino. È una scala comoda, luminosa, adorna di colonne ioniche, che il Bernini riescì a ficcare in un'area misera e oscura, dando prova non solo della sua fantasia feconda, ma anco della sua bravura di statico. Narrano che il Bernini avesse sempre in bocca questa massima: « Che l'abilità dell'architetto si conosce principalmente nel convertire i difetti del luogo in bellezza. » Il Bernini applicò luminosamente questa massima nella Scala del palazzo Vaticano, che basterebbe sola a provare la valentia di un architetto. Un altro lavoro insigne del Bernini è la Fontana di piazza Navona della quale si parla nel nostro Manuale sulla Scultura. L'accenniamo per constatare che il Bernini con tale opera meravigliò perfino l'arrabbiatissimo suo emulo, Borromini: il quale disperando forse di superare nell'arte il Bernini, si suicidò.[2]

A Roma sorgono molte costruzioni nello scorcio del decimosesto e nel diciasettesimo secolo oltre

---

[1] Tomo VII, pag. 3 e seg.

[2] Il Bertolotti nell'Op. et loc. cit. pubblicò un documento intorno al suicidio del Borromino o Borromini, pag. 37-40.

quelle del Bernini e del Borromini.[1] Citiamo senza ordine determinato il Palazzo Borghese cominciato nel 1590 da Martino Lunghi (il maggiore) dove è una galleria di quadri splendida e terminato da Flaminio Ponzi, la scala del palazzo Gaetani oggi Ruspoli nella via del Corso: — un capolavoro! il palazzo Corsini e della Consulta di Ferdinando Fuga, il palazzo del Laterano la cui facciata è di Domenico Fontana, il palazzo Mattei del Maderno, il palazzo Torlonia (piazza Santi Apostoli) di Carlo Fontana e i palazzi di Flaminio Ponzi, cioè del Quirinale costrutto nel 1574 sotto Gregorio XIII, Rospigliosi (1603) e la bellissima facciata del palazzo Sciarra-Colonna.

Seguendo in questo paragrafo l'istesso ordine del precedente, dobbiamo rivolgerci ora a Venezia dove ci aspetta l'ardito Longhena. Costui mostrò la vivacità della fantasia, oltrechè in altri lavori, nella Facciata dell' Ospedaletto ove dei nervosi telamoni sorreggono una trabeazione, e alla lor volta vengono sostenuti da pilastri di forma singolarissima larghi in cima e stretti in fondo al punto in cui la base spicca su piedestalli alti e rilevati. Ma dove si scatenò davvero la fantasia del Longhena fu in alcuni palazzi patrizi; nel Palazzo che eresse per la famiglia Pesaro: mole gigantesca, la quale ferma lo sguardo di chiunque traversi il Canal Grande. Il basamento

---

[1] Il Borromini eresse a Roma la facciata del palazzo Pamphyli, quella del palazzo Valvasori, rimodernò il palazzo Falconieri, ecc.

in cui stanno due grandi portoni, ingressi dalla parte del Canale, è ornato da bugne a punte di diamante le quali giovano a dare aspetto di solidità e ricchezza al palazzo. Robusta la cornice del basamento su cui si imposta una terrazza assai comoda. Questo piano è ornato da colonne ioniche binate negli angoli e nel secondo intercolunnio laterale; le colonne sono isolate negli altri piani. Le colossali finestre che si aprono fra gli intercolonni sono ad arco semicircolare alla cui chiave, invece della solita serraglia, l'architetto cacciò elmi piumati con abbondanza di ornamenti. Il secondo ordine composito ha l'identica disposizione generale del primo; senonchè mentre ivi la terrazza è continua, nel secondo ordine è solo davanti le finestre. La trabeazione che corona la fabbrica è quasi la metà dell'ordine; nè per questo è pesante: l'architetto sviluppò molto il fregio collocandovi mensole assai alte a sorreggere la cornice sporgente.

Il Longhena si distinse eziandio nella costruzione del Palazzo Rezzonico [1] il cui basamento spartito a bugne, e la scala e l'atrio sono veramente da studiarsi. Ma è singolare questo architetto! Nell'Ospedaletto lo troviamo eccessivamente barocco, nel monumento Pesaro, nel palazzo Capovilla si mostra pure un nervoso manipolator di volute e di cartocci, ma che è che non è, la sua mano abituata a segnar curve stravaganti, pare senta il bisogno d'un po' di riposo;

[1] Il Longhena lo eresse fino al second' ordine.

e segna sulla carta motivi semplici e freddi di una freddezza palladiana. Chi mai direbbe che il palazzo Giustinian Lolin sul Canal Grande, è disegnato dall'immaginoso Longhena? Si confronti il palazzo Giustinian col palazzo Capovilla eppoi si dica se non è da notarsi la differenza fra questo e quello. A codesta singolarità forse non tutti sanno dare il peso che ha. A noi architetti moderni non dovrebbe far caso vedere un architetto oggi costruire alla maniera secentistica, domani alla maniera classica, considerando che per non avere stile proprio, noi costruiamo in tutti gli stili; ma se pensiamo con animo quieto alla indipendenza dei costruttori secentisti, e riflettiamo alla sincerità della loro arte, allora la singolarità che notiamo nel Longhena, e avremmo potuto notare nel Bernini, acquista il rilievo reale su cui abbiam voluto richiamata la mente dello studioso.

Tralasciamo di parlare qui del Vittoria perchè se nel complesso fu artista meraviglioso e esercitò una grande influenza a Venezia, quale architetto realmente non fu grande; il Vittoria fu grandissimo scultore, decoratore, ritrattista eccellente, senza rivali a Venezia.[1] Comunque la sua arte nel complesso esercitò altissima influenza: si è detto.

---

[1] Veggasi lo studio su Alessandro Vittoria pubblicato dal Ceresole nell'*Art,* 11.° anno, tomo I, pag. 93 e tomo II, pagine 28, 93, 111 e 164. A pag. 168 e 169. Veggansi sopratutto i due fac-simili di bei progetti di facciata imaginati dal Vittoria i cui originali appartengono al Guggenheim.

Fra le opere più insigni di cui l'arte secentista può vantarsi vi è il Palazzo Marino a Milano; il capo d'opera di Galeazzo Alessi. L'arte dell'Alessi ha un carattere affatto monumentale, non ha bisogno di nervosità eccessive per ottenere effetti; non ha la fredda sobrietà del classico, ma neanche il convulso dell'arte più caratteristica del Seicento.

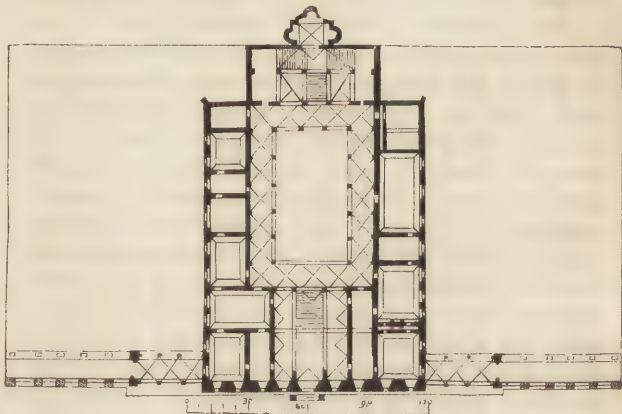
L'architettura dell'Alessi o del suo genere si potrebbe considerare il *trait d'union* fra il classico e il Seicento. Difatti davanti il palazzo Marino gli sfoghi del più implacabile Purista trovano tregua cortese. — L'interno del palazzo contiene due cortili di cui uno è assolutamente magnifico. Il barocco si svolge nel portico superiore perchè nell'inferiore l'Alessi si mostra moderato e accetta il dorico vignolesco. Nel piano superiore le cariatidi, le balaustrate, la trabeazione, le cartelle, i festoni ben rilevati della loggia soprastante al piano terreno, sono di ottimo effetto e perfettamente aggruppati. Tutto vi è al suo posto, le volute non vanno, come accade spesso, ad occupare sgarbatamente il posto di altre forme; non vi sono avvoltolamenti e risalti eccessivi; tutto vi è bello, grandioso, magistrale. Di gusto delicato è la fronte del palazzo divisa in tre ordini con colonne doriche, ioniche e con ante ingegnosissime ornate di capitelli a forma di teste femminili e chiusi da mensoloni sviluppati nel senso verticale.

A Milano, fra le costruzioni secentiste che dovrebbero studiare gli architetti, avvi il Palazzo di Brera architettato dal milanese Franco-

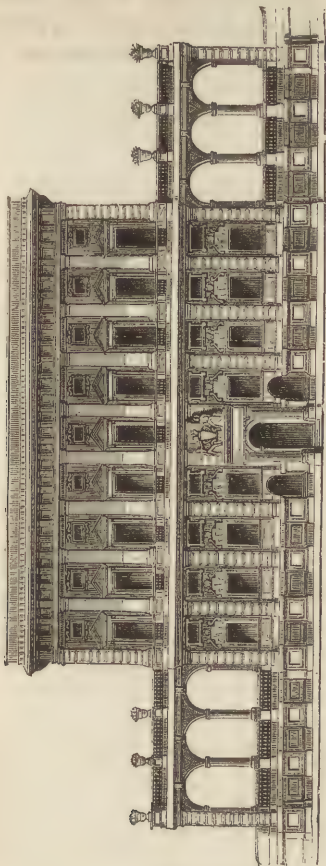
sco Maria Richini (1583 † 1658)[1] con un cortile ad arcate e a due piani di effetto prospettico sorprendente, con la facciata a pietra e mattoni, robusta, maestosa; il Palazzo Durini, opera dello stesso Richini, d'un barocco incipiente, ma ricco e immaginoso, il Palazzo Annoni attribuito all'istesso architetto, il Palazzo Elvetico di Fabio Mangone, fiorito al principio del decimosettimo secolo, e del Richini, e il Palazzo Litta richiniano pur esso, che unisce la più altezzosa sbrigliatezza della fronte al classicismo goffo e pesante del cortile: arte ibrida che pare preoccupata dal timor di parer semplice in pubblico e spossata, si abbandona nell'interno a una gelida, cupa serietà. Tipo spiccatissimo di quel genere secentistico che si contorce in cento guise, che si orna di riccioli, di festoni, di formelle, di mensole dappertutto, è il Palazzo Cusani, che nella sua vitalità sanamente giovanile, nel suo fasto grandioso ha quella poesia d'ombre e di luci, quella robusta e allegra varietà di forme che *Li cinque ordini* del Vignola non raggiunsero nè cercarono mai. Intendiamo parlare del prospetto eseguito sui disegni di Anton Maria Ruggeri fiorito nella prima metà del Settecento. Milano

[1] Il Richini fu uno degli architetti più valorosi del suo tempo. A Milano lavorò moltissimo. Oltre i palazzi ai quali accenniamo eresse qui il S. Giuseppe che si reputa il suo capolavoro (principiato [illegible] 1607 e finito durante il 1630), S. Maria della Porta finita da Carlo Castelli, rifabbricò il S. Giovanni alle Case Rotte e stette al servizio della fabbrica del duomo dal 1605 al 1638.

ha moltissime costruzioni di simil genere come tutte le città italiane che ebbero importanza in questa epoca. N'abbiam citate assai, eppure non non si è parlato di quelle di Pellegrino Tibaldi detto il Pellegrini, di Puria (Valsolda) (1527 † 1593 circa), favorito dall'Arcivescovo Carlo Borromeo. Fu architetto delle Porte del Duomo di Milano, che basterebbero a mostrarlo quale fu uno dei più immaginosi architetti dell'epoca qui interessata. Le porte del Duomo milanese sono un esempio della maniera colla quale si può innestare la scoltura all'architettura; in queste porte le figure, gli ornati, le linee architettoniche compongono un assieme tanto più da ammirarsi in quanto oggi pare si sia perduto il germe degli architetti che dell'arte loro hanno un concetto compiuto. Volendo continuare quanto mai ancora potremmo scrivere intorno ai monumenti secentisti di Milano? Ma abbiamo o almeno avremmo altre città da visitare; avremmo Napoli, avremmo Torino, avremmo Genova, avremmo Bologna, avremmo Firenze, avremmo tutta la bassa Italia ancora; ma bisogna pur considerare che non ci siamo proposti di fare un elenco di tutte le fabbriche civili secentistiche sparse per tutta la Penisola. Comunque, di Torino noteremo fra i palazzi il bellissimo Levaldigi, ora de Margherita, quello dei conti Balbiano di Viale, ora residenza della Banca Nazionale, degli architetti conti di Castellamonte, già ricordati e le opere del Guarini, cioè il famoso palazzo Carignano dei conti Collegno, dell'Accademia delle Scienze e quelle del Juvara vale a dire la facciata e lo scalone del palazzo

Madama, il Seminario, la villa reale di Stupinigi, e le opere di Carlo Emanuele Lanfranchi che non furono poche in questa seconda metà del XVII secolo in cui Torino si rinnovò, si ornò magnificamente. Volendo parlar di Genova non avremmo che da scegliere; l'Alessi vi inalzò vari palazzi:

Palazzo Doria-Tursi, Genova.

il palazzo Sauli, de Amicis, Adorno, Serra, Lercari, sono dell' Alessi; il palazzo Doria Tursi (Municipio) dell'architetto Rocco Lurago († 1590?) appartiene al genere alessiano. Ci sarebbe da citare il Palazzo reale costrutto dal 1650 al 1657 dal comasco Andrea Vannone, e il Palazzo dell'Università sorto per volere dei Gesuiti su disegno di Bartolomeo Bianco († c. 1656) nel 1612 e dove la corte e lo scalone sono ammirabili. Gia i cortili magnifici a Genova sono frequenti. In-

somma Genova ci darebbe modo di parlare lun-

Palazzo Doria-Tursi, Genova.

gamente dello stile architettonico di cui ci oc-

cupiamo perchè oltre le costruzioni citate ve ne sarebbero da citare ben altre. Ma facciamo punto colla persuasione di avere scritto quanto basta per essere assolti dal peccato di qualche involontaria dimenticanza.

CAPITOLO VI.

DELL' ARCHITETTURA DEL SETTECENTO.

Il secolo dell' Accademie che sorgevano e morivano dappertutto, che si chiamavano con nomi che erano allusioni, indovinelli, scherzi, il secolo che si pavoneggiava pettoruto tra la sdolcinata magnificenza dei saloni, ebbe anche in Italia i suoi caratteri spiccati che lo fecero distinguere dalle boriose vaporosità del secolo anteriore e dall' ecclettismo borghese del secol nostro. Il Settecento non solo non è stato studiato fino ad ora, ma non è stato neanche considerato seriamente. È inutile dire che anche l' Italia ebbe il suo Settecento nei costumi e nell' arte.

Quand' era di moda il Romanticismo era cosa da mente illustre parlar con disprezzo del secolo del Codino e della Cipria. Codino e Cipria! Con ciò i signori Romantici credevano di avere sufficientemente contrassegnato questa epoca condannandola a un disprezzo meritato.

Certo in Italia il movimento settecentistico fu scolpito meno che altrove, segnatamente in Fran-

cia. « Gli Italiani — afferma Vernon Lee nel suo libro sul Settecento[1] — non erano nepoti di avi mezzo barbari come i Tedeschi e come gli Inglesi, ma di borghesi liberi, illuminati e civili; serbavano ricordi delle repubbliche commerciali, e non erano abituati a un orribile sistema feudale come i Francesi; fra gli Italiani nessuna ineguaglianza di classe, nè grande miseria, nè alto potere contrastantisi da secoli. »

Nel Settecento in Italia come altrove dominava un gusto frivolo. Dalle curve galanti e flessuose piene di fiori e di vilucchi derivanti dall'arte secentista solenne e maestosa quanto la settecentista fu femminea e leggiadra, si passò sulla metà del secolo, a un'arte fredda e insipida derivante dalla classica a cui gli intelletti si rivolsero ancora. Perciò il Settecento architettonico potrebbe essere spartito in due periodi; il primo più vicino all'arte del Seicento; il secondo, iniziante l'accademismo più vicino al classico.

Rilevammo che i caratteri del Settecento in Italia furono meno scolpiti che altrove, specie in Francia (intendiamo accennare all'arte settecentista del primo periodo). La pomposità degli ornati, la maestosità dello curve nelle masse architettoniche avevano ottenuto nel diciassettesimo secolo il favore degli architetti e del pubblico; passato questo secolo scomparve lo sfarzo dell' architettura secentistica, si abbandonarono le sue volute panciute, le sue cartelle bizzarre, e da questa maniera ne sorse una nuova effemi-

---

[1] *Studies of eigthtcentg Century in Italy*, pag. 87.

nata che non interessava per la imponenza delle masse, ma s' imponeva per mezzo dei particolari graziosi in forma di ciuffetti, di foglie lunghe e rotondeggianti e di frondeggiature. In Italia in questi tempi si disse rococò[1] uno stile leggiadro e seducente che si diffuse poco e si presta mirabilmente alla decorazione e a far mobili in modo particolarissimo. Lo stile rococò ebbe vita splendida in Francia; là si ebbero così gli stili Luigi XV e XVI che sostanzialmente esistono più per virtù di una convenzione erronea che in realtà. È provato che lo stile detto oggi di Luigi XVI ebbe origine sotto Luigi XV, e si deve all' iniziativa di M.me di Pompadour la reazione contro le esagerazioni che vigoreggiarono specialmente durante la Reggenza. La Francia ha lo stile di Luigi XIV, e la gloria di Carlo Le Brun che fa risplendere vivamente il nome del gran re — del *Roi Soleil* — è sola e una traverso gli stili successivi che come s' intendono in generale sono una convenzione di linguaggio e non altro.[2]

L' Italia che aveva seguito fino oltre la metà del secolo decimottavo lo stile rococò, verso la metà del Settecento ritorna alla forme classiche. Luigi Vanvitelli, napoletano (1700 † 1773) a Caserta col Palazzo Reale fu il primo nella bassa

---

[1] Siccome gli ammassi di conchiglie di cui si faceva uso in quest' architettura si chiamano in francese *rocaille*, così si dette il nome di *genre rocaille* e poi di stile rococò a quello stile che nel Settecento ottenne tanto favore in Francia.

[2] Cfr. l'*Art*, N. 524 e 525, anno dodicesimo. — La Collection Stein par Noël Gehuzac.

Italia a riapplicare le colonne e le trabeazioni nella loro purezza romana senza fronzoli arcadeggianti. Col palazzo di Caserta il Vanvitelli si fece un nome straordinario. A Napoli viveva in quei tempi l'architetto Cavasale; egli acquistò alta riputazione col Teatro di S. Carlo finito nell' ottobre del 1737.[1] Ma la fama maggiore l' ebbe il Vanvitelli; difatti fu richiesto anche da Milano di un disegno per riformare radicalmente il vecchio Palazzo Ducale (ora Palazzo Reale). Vanvitelli presentò il disegno ma vedendo che gli si imponevano delle condizioni non accettabili rinunziò il lavoro in favore del suo scolaro Giuseppe Piermarini di Foligno (1736 † 1808) che trovò nella metropoli lombarda grandissima accoglienza, molte commissioni e modo quindi di far valere il suo ingegno svegliato. Il notissimo Teatro della Scala fu eretto fra 1776 e il 1778 da lui, è suo il grandioso Palazzo Belgioioso sorto nel 1777 e deriva dalla sua arte la magnifica Villa Reale, già Belgioioso, i cui piani furono immaginati dal suo discepolo e aiuto Leopoldo Pollach di Vienna (1750 † 1806) negli ultimi anni del secolo scorso. In questi medesimi tempi fiorirono (ed alcuni toccarono i primi anni del secolo nostro), Ignazio Vincenzo Paterno Castello che eresse in Sicilia il Ponte di trent' un arco sul Simeto (com. n. 1765) fiorì ad Imola Cosimo Morelli, architetto valorosissimo (1729 † 1812) uno dei migliori del suo tempo

[1] Leggasi ciò che scrive il Colletta nella sua *Storia del Reame di Napoli* su questo architetto morto miseramente in prigione e sul teatro di S. Carlo.

le cui opere: il Duomo di Imola, Fermo, Fossombrone, Macerata, i teatri di Osimo, Forlì, Ferrara, ecc., rappresentano questa seconda fase dell'architettura settecentistica italiana, la quale stanca degli sforzi della prima metà del Settecento ritorna al classico consigliato dal Milizia come l'unico stile da seguirsi. Lo rappresentano altresì egregiamente a Bologna i bolognesi Francesco Tadolini (op. n. 1760) e Angelo Venturoli (n. 1751), il primo col freddo Palazzo Malvasia, con quello Stella e a Faenza colla Chiesa dei Domenicani, il secondo colla Chiesa di S. Giuliano. In questa epoca a Bergamo sorge un architetto valoroso: Giacomo Quarenghi (nato 1744 † 1817) che si reca in Russia a inalzare fabbriche alla maniera palladiana,[1] e a Vicenza la patria del Palladio e dello Scamozzi si rifà vivo il palladianismo e Ottone Calderari (1730 † 1803) onora l'architettura palladiana nei palazzi Sola, Bonin, Cordellina tutt'e tre a Vicenza ove il palladianismo trova ancora altri notevoli imitatori nell'abate Domenico Cerato (1715 † 1792), nel conte Enea Arnaldi (1716 † 1794), in Giovanni Miglioranza (1798 † 1861),[2] ecc. Treviso vede nel suo

[1] Nel Quarenghi v'è proprio tutto lo spirito di questi tempi; v'è l'uomo che si ribella all'arte cosiddetta barocca per darsi tutto alla classica. Prima pittore e scolaro del gesuita Andrea Pozzo a un tratto si innamora delle teorie palladiane e inalza in Russia il teatro dell'Eremitaggio sulla forma degli antichi e il bagno a Czarcotzelo e il palazzo del principe Bisbarobko, ecc., ecc.

[2] Cfr. il nostro *Palladio* sa vie, son oeuvre. Paris, Rouam, 1887.

Giordano Ricati un teorico e un pratico eccellente (1709 † 1790) e Venezia vede fiorire Antonio Visentini (1688 † 1782) e Tomaso Temanza (1705 † 1789), ambedue veneziani, il primo dei quali disegna le prospettive più belle della sua patria e pubblica le osservazioni al Trattato del Gallaccini ove trova modo di inveire contro il rococò che si mostra in pubblico ancora ogni tanto timidamente; il secondo mostra il suo valore con varie costruzioni religiose e civili e più specialmente colla Chiesa di Santa Maria Maddalena a Venezia, una delle più belle del secolo e colla Loggia dei Zanobrio (pure a Venezia) ove il Temanza seguì la purità e il candore dello stile palladiano.

Molti altri architetti, fiorirono in Italia per rappresentare il classicismo slombato come abbiam detto. Fra tanti non citati si inalza Giuseppe Soli che ebbe i natali nel 1745 a Vignola e fu l'ultimo architetto che eresse a Venezia un'opera d'importanza: il palazzo regio. Accanto a lui sta bene Antonio Diedo (1772 † 1847), segretario, preside e professore di Estetica nell'Accademia delle Belle Arti di Venezia; omino alla vecchia, buono come il pane, un po' architetto innamorato del Palladio — entusiasta del Canova, letterato, allevato e cresciuto nelle oasi del Parnaso al quale non si poteva parlare dell'arte del primo periodo settecentista senza vederlo inorridire. Aveva ragione, aveva delle idee, era coscienzioso e faceva bene a essere intransigente.

Ma già ai tempi beati del Diedo chi non sarebbe arrossito a sentire discorrere di svolazzi

e di frondeggiature? Allora la grandezza dell'arte stava nel seguire pecorescamente i precetti di Vitruvio e nel saper imitare il Palladio o il Vignola; perchè al di là degli stampi palladiani e vignoleschi non c' era salvezza. L' architettura si faceva coi numeri e colla memoria: ricordarsi bene le leggi del Vitruvio e del Palladio era da architetti virtuosi: esser dotti nella costruzione della voluta ionica era addirittuta un pregio da professori e da..... cavalieri.

Non sorrida amico lettore; — consideri: l'arte accademica di cui parliamo fu la protesta contro l'arte libera e talvolta spavalda del Seicento, così come l'arte del Seicento fu la protesta contro l'arte del Rinascimento.

CAPITOLO VII.

DELL' ARCHITETTURA MODERNA.

Per completare il nostro studio dobbiamo pur toccare dell' Architettura moderna; e lo facciamo brevemente. Nel capitolo precedente accennammo il risveglio degli studi classici dell' architettura e dicemmo che con questi studi si chiudeva il Settecento; ora rileviamo che col neo-classicismo si apre in Italia il nostro secolo; secolo pieno di desideri, di grande attività, ma non favorevole allo sviluppo dell' architettura.

Dopo che le pastorellerie dell' Accademie ebbero finito di appagare il gusto degli architetti italiani, l' architettura per liberarsi dal giogo greco e romano, si trovò precipitata in un goffo eclettismo dove ora sguazza senza speranza di uscirne presto. A questa scuola neo-classica si debbono: la già notata Villa Reale a Milano edificata nel 1790 dal Pollach, certamente una delle più distinte opere architettoniche del genere, l'Arco della Pace (autore: Luigi Cagnola 1762 † 1833), imitazione degli archi romani, uno dei

più significanti monumenti della prima metà del nostro secolo e tanti altri edifici di Firenze, Roma e Napoli.

Ma gli architetti stanchi oramai di seguire un sistema architettonico che imprigionava la immaginazione e non corrispondeva ai bisogni che si rinnovavano, liberatisi dal classico freddamente accademico si videro sbizzarire in cento modi diversi e andar qua e là in cerca di forme nuove o da rinnovarsi, e tutto ciò senza criteri determinati; sicchè presto si accorsero di trovarsi fuor di strada più di prima o quanto prima. Il secolo volgeva all'affarismo e l'architetto per non essere bugiardo doveva essere affarista. Per la qual cosa avemmo l'architettura affarista e bugiarda.

Insomma l'architettura moderna somiglia a corpo morto cui il galvanismo dà fuggevoli scatti di vita. E non può esser diversamente di così, se è vero che l'architettura è l'immagine dello ambiente entro al quale deve svolgersi.

Il Guidini osserva giustamente in un suo studio sull'architettura moderna: « Che templi volete che l'arte vi dia se v'accapigliate sulla esistenza e sulla insussistenza di Dio? Che reggie, se invocate altamente l'abolizione di ogni autocrazia? Che monumenti pubblici, se trovate che l'attuale organamento sociale è vizioso e deve rifarsi completamente su base più naturale? Che edifizi e abitazioni in epoche di utilità dolose e di interessi capitalizzati?» L'arte architettonica tende a fondersi colla scienza; dunque l'architettura bisognerà che accetti dalla scienza quello che le

è utile. La scienza non uccide l'arte ma soltanto quelle forme caduche le quali più non convengono all'ordine di idee recente. Il tempo trasforma idee e sentimenti del pari che flore e faune onde la riflessione non toglie ma sposta la fantasia.

Dopo tutto la scienza esercitò sempre sulle belle arti un'azione, immanente, continua, spesso invisibile e lenta, ma sempre immanchevole negli effetti: però bisogna che la sua ingerenza non sia soverchia se no, guai! — perchè in generale la scienza non soffoca la ispirazione se questa vi è; il male sta che il più delle volte manca la ispirazione e allora vigoreggia la scienza; questo infatti è ciò che avviene oggi solitamente: oggi che gli architetti hanno fatto legge dell'arte la simetria. Timidi seguitatori dell'architettura del Cinquecento, costruiscono i loro edifici alla guisa istessa che il musaicista mette assieme gli abaculi del suo lavoro; prendendo un po' di qua e un po' di là e facendosi belli di un artificio che è il nemico più formidabile dell'arte.

Gli architetti moderni sono giudicati dalla critica per la maggiore o minor conoscenza che hanno degli stili architettonici antichi, quando non lo sono con i criteri miserevoli dell'utilitarismo che fa dell'arte un mestiere.

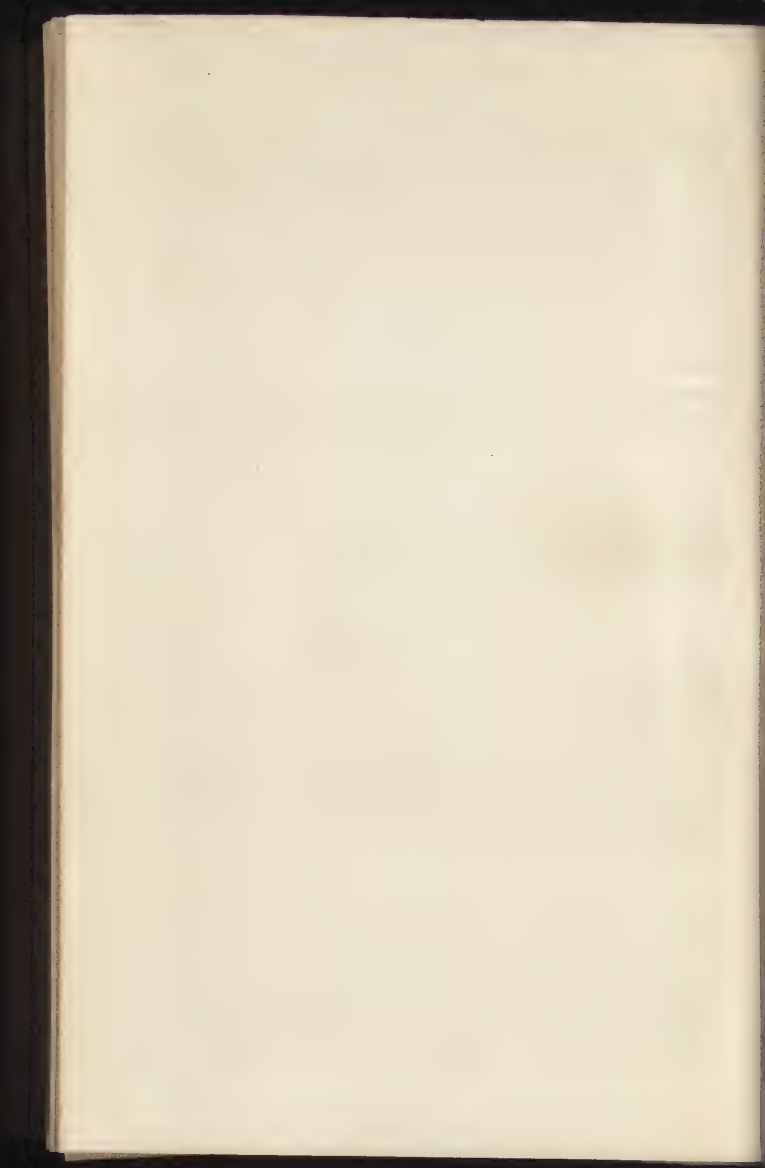
Fu detto: l'eclettismo moderno rappresenta un'èra artistica di transizione, da esso dovrà sprigionarsi la scintilla che irradierà il mondo dell'arte avvenire; fu detto: non può mancare di carattere proprio il secolo nel quale ogni generazione vuol compire da sè i propri desideri, il secolo che fora in pochi anni il Cenisio, che

taglia l' Istmo di Suez, che getta ponti tubulari sopra il più tempestoso braccio di mare che divide nazioni europee, che inalza all' industria, per fruirne pochi mesi, sterminati palazzi di cristallo, di ferro e di legno; fu detto: avremo lo stile novo dell' architettura nazionale il giorno in cui le virtù tanto diverse degli Italiani si accorderanno davvero insieme per creare una bellezza comune e tutta popolare e veramente contemporanea; fu detto: — e questo lo disse il Blasioli, un prete arzillo tanto amico del Celentano — in fatto di bello giova aver fede.

E abbiamo pur fede! Ma per carità dateci delle istituzioni tutto d'un pezzo; delle abitudini e dei gusti che non abbian nulla a che fare col passato; fate che si possa dimenticare quanto si è fatto prima di noi; allora potremo avere l' architettura nova; la potremo avere se si metterà nel suo studio un po' di quel raziocinio che sappiamo applicare sì bene nelle cose della vita pratica.[1]

Purtroppo è difficile impare ma è più difficile dimenticare. Auguriamoci tuttavia che venga davvero il giorno in cui l' architettura della nova Italia s' illumini dello splendore del quale s' illuminò nei secoli migliori traversati da noi.

[1] Perchè a Roma, specialmente prima del 1870 l' architettura ha languito più che altrove? Perchè gli architetti romani non possono dimenticare l' arte del Pantheon e del Colosseo: gli architetti romani si fermano troppo all' antico e lo copiano più che non lo studino.

FINE.

INDICE

DEI MONUMENTI CITATI [1]

---

[1] La (n) significa che il monumento è citato in nota.

[2] Abbiamo disposto in ordine alfabetico prima le chiese, mettendo a capo di esse il Duomo; poi i Palazzi mettendo capofila il Palazzo Comunale; indi gli altri edifici in genere.

Venezia (Murano).

Venezia (Torcello).

Vercelli.

Verona.

Vicenza.

Vicenza.

Vigevano.

Viterbo.

INDICE

DEGLI ARTISTI E DEI PERSONAGGI CONSIDEREVOLI [1]

[1] S'intende considerevoli per l'influenza esercitata da loro sullo sviluppo dell'arte. — La (n) messa accanto al numero significa che l'artista è citato in nota.

[1] Vedi anche la *Nota aggiunta* nell' *Errata corrige.*

[1] È citato poi in molti luoghi del volumetto.
[2] È citato parecchie altre volte nel volumetto.

ERRATA-CORRIGE

A pag. 47	riga 28	territorio di Como,	*leggi*:	territorio di Lugano.
» 101	» 10	bisticchiato,	»	bisticciato.
» 144	» 12	eretta dopo la morte dell'Alberti,	»	eretta vivente l'Alberti tra il 1447 e il 1450.
» 148	» 4	architettato da lui nel 1470,	»	principiato nel 1460.

Nota aggiunta alla pag. 47 dove, parlando dei Maestri Comacini, scriviamo che « il costume di emigrare nelle vallate delle Alpi è antichissimo ». Anche ora gli abitanti della Valle d'Intelvi, delle vicinanze di Lugano, di Como si dànno più specialmente ai lavori di costruzione e di decorazione, e sono muratori, scarpellini, imbiancatori e emigrano; e vanno a Milano, a Torino, a Genova, in Svizzera, in Francia, in Austria e perfino in America: il bello è che se vanno via muratori tornano assistenti o capomastri, insomma si perfezionano sempre e talvolta si arricchiscono. Ciò mostra che hanno attitudine ancora ai lavori murari, volontà di lavorare e molto giudizio. Nei paesi ricordati gli uomini che vi restano sono vecchi, o impotenti per disgrazia naturale, o bambini.